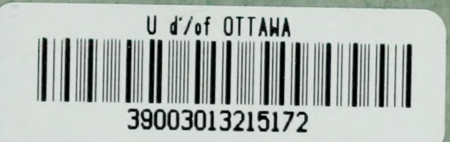
Van Den Borren, Charles

LES MUSICIENS BELGES EN ANGLETERRE A L'EPOQUE DE LA RENAISSANCE



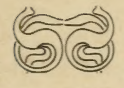


Les musiciens belges en Angleterre à l'époque de la Renaissance

PAR

Charles VAN DEN BORREN

Professeur à l'Université Nouvelle de Bruxelles



LIBRAIRIE DES DEUX MONDES
(ÉMILE GROENVELDT)
13, rue Saint-Boniface — Rue Ernest Solvay, 15[a]
BRUXELLES
—
1913

Les musiciens belges en Angleterre

à l'époque de la Renaissance

DU MÊME AUTEUR :

L'Œuvre dramatique de César Franck (Hulda et Ghiselle); 1 vol. à fr. 3,50; Schott frères, Bruxelles, 1906.

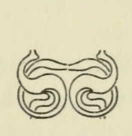
Les Origines de la musique de clavier en Angleterre; 1 vol. à 5 francs; Librairie des Deux Mondes, Bruxelles, 1912.

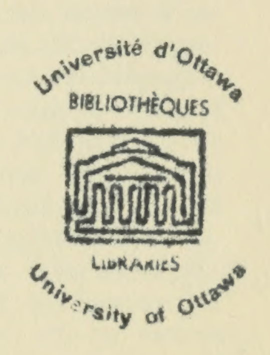
Les musiciens belges en Angleterre à l'époque de la Renaissance

PAR

CHARLES VAN DEN BORREN

Professeur à l'Université Nouvelle de Bruxelles





LIBRAIRIE DES DEUX MONDES

(ÉMILE GROENVELDT)

13, rue Saint-Boniface — Rue Ernest Solvay, 15a

BRUXELLES

—

1913

§ 1. — Généralités

Les musiciens belges n'ont point eu, en Angleterre, à l'époque de la Renaissance, un rôle aussi important que celui qu'ils ont joué dans d'autres pays de l'Europe à la même époque. Ils n'y ont point fait œuvre d'initiateurs, comme en Italie ou en Allemagne. Ils n'y ont point afflué comme en Espagne, où l'union des Pays-Bas avec le royaume de Charles-Quint et de Philippe II les poussait tout naturellement. Rien ne peut se comparer, dans les rapports entre les musiciens belges et l'Angleterre, à l'influence d'un Willaert ou d'un Rore sur l'Italie, ou d'un Roland de Lassus sur l'Allemagne. D'autre part, on ne saurait trouver, du côté des artistes belges qui émigrèrent en Angleterre au XVI[e] siècle, une contre-partie à l'action qu'exercèrent sur le continent des musiciens anglais, tels Peter Philips et John Bull, que les circonstances

portèrent à venir s'établir dans les Pays-Bas.

Cependant, si restreint que puisse avoir été le rôle de nos musiciens en Angleterre, il n'en est pas moins intéressant de se rendre compte de ce qu'il a pu être. Une telle étude est de nature à préciser certains points qu'il est utile de connaitre pour arriver à reconstituer, dans toute son exactitude, l'histoire de la musique et des musiciens belges. A ce titre, elle a une valeur de mise au point, si pas définitive, tout au moins provisoire. Elle apporte, d'autre part, comme on pourra s'en convaincre, des éléments dont la portée dépasse celle de la simple documentation, et offre donc, à cet égard, un intérêt plus grand qu'il ne peut paraitre à première vue.

§ 2. — Les sources

Les principales sources auxquelles nous avons eu recours sont :

1) *Annalen der englischen Hofmusik von der Zeit Heinrichs VIII bis zum Tode Karls I (1509-1649), nach den Originaldokumenten*, par le Dr Willibald Nagel. (Ed. Breitkopf et Hartel, Leipzig, 1894).

Cet ouvrage, qui fourmille de renseignements utiles, emprunte ses éléments à des manuscrits et livres de comptes divers, cités en note au bas des pages.

2) *Publications of the Huguenot Society*,

vol. X. (Ed. par R. E. G. Kirk et Ernest F. Kirk, à Aberdeen).

Le Xe volume des publications de la *Huguenot Society* est intitulé : *Returns of Aliens dwelling in the city and suburbs of London, from the reign of Henry VIII to that of James I.* (Rapports sur les étrangers domiciliés dans la cité et les faubourgs de Londres, du règne de Henri VIII à celui de Jacques Ier). Il comprend trois parties, dont la première (éd. 1900) se rapporte à la période 1523-1571, la deuxième (éd. 1902), à la période 1571-1597 et la troisième (éd. 1907), à la période 1598-1625 (avec additions relatives à la période 1522-1593). Les listes d'étrangers que contient cette publication, sont, en majeure partie, dressées d'après les rôles des contributions imposées aux étrangers établis à Londres et d'après des rapports sur la religion qu'ils professaient. Il est particulièrement intéressant, au point de vue qui nous occupe, de remarquer, combien est élevé, à l'époque d'Elisabeth, le nombre des Néerlandais de toutes professions *(Dutch)* domiciliés à Londres. D'après une statistique de 1567, il y aurait eu, cette année-là, rien que dans la Cité, 2,030 Néerlandais, contre 428 Français, 140 Italiens, 45 Espagnols et Portugais, 44 Bourguignons, 40 Ecossais, 2 Danois et 1 Liégeois. En 1571, le nombre des Néerlandais s'élève à 3,160. Cette affluence est due à la crise de persécution religieuse qui eut les Pays-Bas pour théâtre à cette époque (1).

---

(1) Nous nous faisons un devoir d'adresser ici nos remerciements les plus vifs à M. Arkwright, directeur de l'excellent périodique *The Musical Antiquary*, grâce à qui nous avons connu l'existence des publications de la *Huguenot Society*.

3) *The King's Musick, a transcript of records relating to music and musicians (1460-1700)*, edited by Henry Cart de Lafontaine (Novello et Cie, Londres, 1909).

Les précieux renseignements qu'apporte cet important volume sont tirés des archives du *Record Office*.

4) *Lists of the King's Musicians, from the Audit Office declared accounts.*

Ces listes ont été publiées, sous une forme condensée, par les soins de Miss E. Stokes, dans le *Musical Antiquary* (éd. Henry Frowde, Oxford University Press, Londres), d'octobre 1909 à juillet 1912. Elles sont extraites des archives de la Cour des comptes (*Audit Office*), déposées au *Record Office*. Elles embrassent une période qui va de 1558 à 1662. Le *Musical Antiquary* d'octobre 1912 publie des listes de musiciens, extraites de sources diverses, et relatives aux années 1547, 1548, 1549 et 1552 (?), et celui d'avril 1913, des listes de musiciens appartenant au règne de Henri VIII.

§ 3. — Période envisagée. — Méthode de groupement

Le titre que nous avons adopté pour cette étude indique déjà suffisamment par lui-même que la période dont nous nous occuperons coïncide à peu de chose près avec le XVIe siècle. Le XVIe siècle est l'époque de la grande splendeur de l'art musical néerlandais et il n'y a rien d'étonnant à ce que les artistes de chez nous se

soient répandus alors en Angleterre au même titre qu'en Italie, en Allemagne et en Espagne. Peut-être en était-il déjà de même au XVe siècle, ou tout au moins pendant la seconde moitié de ce siècle. Malheureusement, les archives ne remontent pas aussi haut et l'on se trouve par conséquent réduit ici au domaine des hypothèses. Plus tard que le XVIe siècle, c'est-à-dire après la mort de la reine Elisabeth (1603), les documents ne manquent pas, mais les musiciens belges ne trouvent plus en Angleterre l'hospitalité qu'ils y avaient rencontrée dans la période précédente. D'ailleurs, la grande époque de la polyphonie néerlandaise a pris fin. C'est le moment où les musiciens anglais essaiment vers le continent, et où Peter Philips, John Bull et Richard Dering s'établissent dans les Pays-Bas (1). L'avènement des Stuart provoque, avec le temps, une immigration de plus en plus accentuée de musiciens français. Le XVIIe siècle devient, particulièrement après la Restauration

---

(1) Philips probablement à partir de 1590-91. Il devint organiste de la Cour d'Albert et Isabelle et obtint des prébendes de chanoine à Béthune et à Soignies. — Bull émigra à Bruxelles en 1613 et devint organiste de l'archiduc Albert, puis de la cathédrale d'Anvers. Dering vint s'établir à Bruxelles entre 1610 et 1617, et y remplit les fonctions d'organiste du couvent des nonnes anglaises.

(1660), une ère d'influence française pour la musique anglaise (1).

Afin d'éviter la confusion, il nous a paru que le meilleur mode de grouper les musiciens belges qui vécurent en Angleterre à l'époque de la Renaissance, était, non point de les prendre dans leur ensemble, période par période, mais bien de les diviser d'après le genre de musique auquel ils s'adonnaient. Nous avons, à cette fin, établi les catégories suivantes :

1) *Tambour.*
2) *Trompette.*
3) *Trombone.*
4) *Bois.*
5) *Instruments à archet.*
6) *Luth.*
7) *Orgue et virginal.*
8) *Musique vocale.*
9) *Divers.*

Nous y avons ajouté une dixième catégorie, celles des :

10) *Facteurs d'instruments de musique.*

§ 4. — Tambour

Les tambours forment, avec les fifres et les trompettes, la musique militaire des souverains anglais.

En avril 1513, la Cour engage une série

(1) Un travail relatif aux musiciens français en Angleterre au XVIIe siècle, et à leur influence sur la musique anglaise, serait du plus haut intérêt.

de tambours dont le nom trahit à toute évidence l'origine flamande : *Hans van Rijdeling*, *Melchior van Harop*, *Gery van Ambroke*, *Leonard van Osbroke*, *Windell v. Febrewyke*, *Stephen v. Frebroke* (1). La particule *van*, le prénom *Hans*, les noms de famille, qui indiquent peut-être le lieu d'origine de ces musiciens, enfin le fait de l'engagement collectif, tout semble établir qu'il s'agit d'un recrutement opéré soit en pays flamand, soit parmi une troupe d'émigrés flamands venus en Angleterre pour trouver à s'y employer.

Hans van Rijdeling était entré en service dès le 27 mars 1513, et avec lui, un autre tambour nommé *Jacob Pyper v. Hitelberg*. C'est fort probablement ce dernier qui réapparaît dans les listes de tambours de 1514, 1515, 1517 et 1526, sous la simple appellation de *Jacob* ou de *Jacobe phipher* (2). Le terme *Pyper*, *phipher*, *phifer*, *phiphir*, etc., est un surnom qui s'applique, d'une façon générale, aux musiciens qui jouent d'un instrument à vent (3). Ici, il

---

(1) Nagel, *Annalen*, p. 11. Peut-être le *minstrel* George Frybrough, engagé en mars de la même année et qui reparaît dans les archives de 1514 avec l'orthographe G. Fraybroke et la qualification de « tambour » (Nagel, p. 11), est-il un parent ou un « pays » de Stephen van Frebroke ?

(2) Nagel, *Annalen*, p. 11 et ss.

(3) Il correspond au *pyper* flamand et au *Pfeifer* allemand. L'ouvrage de M. Grattan Flood, *The story of the*

s'agit certainement de la petite flûte ou fifre, qui était le corollaire obligé du tambour (1).

Parmi les tambours mentionnés en 1514, on trouve *Hans van Nerumbryke* (2). Le tambour *Hans*, que l'on retrouve en 1515(3) est-il Hans van Nerumbryke ou Hans van Rydeling? C'est ce que l'on ne saurait décider. Il en est de même du *Hans*, du *Hans Pyper* et du *Hans* qui apparaissent respectivement dans les listes de tambours de 1526, 1532 et 1538 (4).

En 1514, nous trouvons encore, parmi les tambours, *Peter van Bruxels* (le *Peter* de 1515) et *Mychell Ducke* (*Mich. Ducke* en 1515). Il est fort probable que le nom

---

Bagpipe (The Walter Scott publishing Cº, Londres, 1912) contient des renseignements spéciaux sur les *pipes* et les *pipers* dans les îles britanniques.

(1) Ce surnom était aussi d'un usage courant dans les Pays-Bas, au XVIe siècle. On en trouve divers exemples dans *La Musique aux Pays-Bas*, de Van der Straeten (huit volumes, Bruxelles, 1867-1888). Ainsi Philippe le Hardi avait à son service un ménestrel surnommé Jehan le Pipre (V. d. Str., IV, p. 122). Philippe le Beau avait parmi ses musiciens, en 1506, un certain *Hans de Pyffer*, joueur de flûtes (V. d. Str., III, p. 170); en 1504, *Hans Pfeffer* est qualifié de « joueur de flutte d'Alemaigne » (V. d. Str., VII, p. 149). Les comptes des salaires payés à des musiciens par la ville de Termonde, en 1569, parlent d'un *Gorris de Pyper van Breda* (V. d. Str., IV, p. 204).

(2) Nagel, *Annalen*, p. 11.

(3) Id., p. 12.

(4) Id., p. 18.

de ce dernier signifie tout simplement « le Thiois », le Néerlandais (1).

1519 nous apporte un nom nouveau : *Horge van Ambrughe*, classé parmi les *dromslades* (tambours) (2). En 1539, l'on rencontre un tambour du nom de *Hans Querc*, et en 1540, un autre, appelé *Hans Garet* (3).

Une liste officielle des étrangers établis à Londres et à Westminster, à Pâques 1567, révèle l'existence d'un tambour (*Drumplayour*), d'origine probablement néerlandaise (*dutchman*), *John Thomas*, domicilié en Angleterre depuis vingt-trois ans et naturalisé (4). Il est tout à fait vraisemblable que ce John Thomas est celui-là même dont on rencontre le nom à maintes reprises, entre 1560 et 1579, dans les comptes relatifs au paiement des livrées des musiciens royaux (5).

On voit, par ce qui précède, que, tout au moins dans la première moitié du XVI[e] siècle, le nombre de tambours d'origine néerlandaise attachés à la Cour d'Angleterre était assez respectable. Pourtant nous nous sommes strictement borné à ne rattacher aux Pays-Bas que ceux pour

---

(1) Nagel, p. 11 et 12.

(2) Nagel, p. 15.

(3) Nagel, p. 20.

(4) *Publications of the Huguenot Society*, vol. X, troisième partie, p. 345.

(5) Cart de Lafontaine, p. 15 à 29.

lesquels nous possédions un ensemble suffisant de présomptions. L'on peut supposer, sans crainte de se tromper, que plusieurs autres parmi les tambours de la musique royale anglaise des quarante premières années du XVIe siècle, venaient des Pays-Bas. Peut-être en est-il ainsi pour une partie de ceux qui portaient des noms français, tels *Richard Dalamare* (1), *Baltazar Robert* (2), *Nowell de la Sale* (3), etc. Mais, comme aucun élément précis ne permet de les rattacher à la Belgique wallonne plutôt qu'à la France, nous devons nous en tenir, en ce qui les concerne, à une simple hypothèse (4). D'autre part, l'exemple de John

(1) En 1483 (C. de Lafontaine, p. 1) Dalamare était *trumpet ou taberett* (joueur de petit tambour).

(2) De 1509 à 1532 (Nagel, p. 8 et ss., *Musical Antiquary*, avril 1913, p. 179 et 180).

(3) De 1519 à 1540 (Nagel, p. 18 à 20; *Musical Antiquary*, avril 1913, p. 180 et 182). Il est rangé parmi les *taberetts*.

(4) Sans doute faut-il aussi tenir compte de ce qu'il y avait en Angleterre assez bien d'Anglais descendant des envahisseurs normands et portant des noms français. Cependant, le nombre de musiciens portant des noms français est tellement plus élevé, dans l'ensemble, pendant la première moitié du XVIe siècle que pendant la période suivante, qu'il est impossible de ne pas admettre que cette différence provient de l'invasion, en Angleterre, d'éléments continentaux français ou wallons vers la fin du XVe siècle et le début du XVIe. D'une manière générale, il ne nous paraît pas inutile de citer ici ces noms. Des recherches ultérieures pourront peut-être amener la découverte d'éléments de nature à préciser l'origine des musiciens qui les portent.

Thomas montre que, dans certains cas, les noms et prénoms tels que les documents les rapportent, sont assez peu révélateurs, au point de vue des origines nationales. Aussi bien, ceci est une remarque d'une portée générale, qui s'applique, comme nous aurons encore l'occasion de le voir, à toutes les catégories de musiciens.

§ 5. — Trompettes

Le corps de trompettes des rois anglais était relativement important au XVIe siècle. En 1509, le nombre de trompettes qui assistaient à la cérémonie du couronnement de Henri VIII (1) était de quinze : l'un d'eux portait le titre de *Marshall of the Kyng's trumpetts*. Au couronnement d'Edouard VI, en 1547, ils sont dix-sept, sous le commandement d'un dix-huitième, le *sergeant* (2). Aux funérailles de la reine Elisabeth, leur nombre s'accroît jusqu'à vingt-deux, y compris le *sergeant* (3).

Un compte de 1511 révèle l'existence, parmi les trompettes royaux, d'un certain *John de Furnes*, que l'on retrouve, en 1512 (*John Furner*), en 1514 (*J. Fournes*) (4)

(1) C. de Lafontaine, p. 4, suppose du moins qu'il s'agit de cette cérémonie.

(2) C. de Lafontaine, p. 6.

(3) C. de Lafontaine, p. 45.

(4) Nagel, p. 9 et ss., *Musical Antiquary*, avril 1913, p. 179.

et en 1529 ou 1530 (*John Furnes*) (5). Il y a, sans aucun doute, identité entre lui et le *John Furnes* qui assistait aux funérailles de Henri VII en 1509, et qu'un compte de cette année range parmi les ménestrels (*The mynstrells*). Un autre compte de la même année l'appelle *John Furneys* et le place dans la catégorie des hautbois doux (*The styll shalmes*) (6). John de Furnes a dû mourir peu de temps avant 1538, car un compte de cette année accorde à deux trompettes un salaire « semblable à celui que l'on payait antérieurement à John Furnes, décédé (7) ».

En dehors de John de Furnes, qui, selon toute vraisemblance, était originaire de la ville flamande dont il porte le nom, nous n'oserions aller jusqu'à supposer une origine belge à un certain nombre de trompettes dont les noms ou les prénoms évoquent le continent franco-germanique plutôt que l'Angleterre. Ainsi en est-il, par exemple, de *Jaket* (1503-4), *Jakett* (1509) (1), *Jaquet* (1510) ou *Jaquet de Lanos* (1514) (2); d'*Anthony Elfeld* (1510) ou *Anth. Elfeld* (1514) (3); de *John Deceville* (1511) (4); de

(5) *Musical Antiquary*, avril 1913, p. 180.

(6) C. de Lafontaine, p. 3 et 4.

(7) Nagel, p. 18.

(1) C. de Lafontaine, p. 2 et ss.

(2) Nagel, p. 8 et ss.

(3) Nagel, p. 8 et ss.

(4) Nagel, p. 10.

Peter de Rosell, *de Rossel* ou *Dorosell* (1570 au 31 janvier 1575, date de sa mort) (1), etc.

§ 8. — **Trombone**

Les trombones ou saquebutes (*Shackebuttes*, *shagbutts*, *sagbuttes*, etc.), jouent également un certain rôle à la cour d'Angleterre, et à ce qu'il semble, un rôle qui ressort plus du point de point de vue purement esthétique que les trompettes.

L'on sait qu'en France, à l'époque de François Ier, le trombone était un instrument peu cultivé par les musiciens nationaux. Les comptes de l'époque nous renseignent que les joueurs de trombone étaient en majeure partie recrutés dans le Nord de l'Italie. Il en était de même pour le hautbois (2). En Angleterre, la situation est autre. Il y a des saquebutistes nationaux et étrangers, mais les Italiens semblent avoir été assez peu nombreux (3).

Parmi les étrangers, il en est plusieurs

---

(1) Nagel, p. 28; C. de Lafontaine, p. 22 et ss.; *Musical Antiquary*, janvier et avril 1910.

(2) Voir, dans l'*Année musicale* de 1911 (première année, éd. Alcan, Paris), l'article de M. Prunières : *La Musique de la Chambre et de l'Ecurie sous le règne de François Ier*, p. 239 et ss.

(3) Un compte de 1526 (Nagel, p. 16) range parmi les *sagbuts* : John de Antonia, Aloisy de Blasia, Marc Antonia, Pelegryne, Ypolet de Salvator et Frances de Salvator. Ces noms trahissent une origine italienne.

dont l'origine belge ne fait guère de doute. Pour deux d'entre eux, *Hans Naille* et *John van Winkel*, l'on parait avoir des renseignements précis quant à leurs attaches avec le continent. Hans Naille faisait partie de la musique de Henri VII, au début du XVIe siècle. On voit apparaître son nom parmi les *sakbusshes and shalmoyes*, dans un compte de 1503-1504, relatif aux vêtements de deuil que portèrent les musiciens royaux aux funérailles de la reine Elisabeth, femme de Henri VII (1). Il semble bien qu'il y ait identité entre lui et le *Hans Naghele*, *Nagel* ou *Naglen*, dont parle Van der Straeten dans le vol. VIII de *La Musique aux Pays-Bas*. Ce *Hans Nagel* figure parmi les « joueulx d'instrumens », dans une liste du personnel musical de Philippe le Beau, dressée à Orence (Galice), le 8 juin 1506 (2). On le retrouve dans la comptabilité générale de 1509, comme « joueur d'instruments de l'archiduc », avec l'orthographe *Naghele* (3). En 1511, il faisait encore partie de la chapelle de la régente des Pays-Bas, Marguerite d'Autriche (4). Van der Straeten affirme que c'est ce même Naghele qui, quelques années auparavant, était attaché, comme

(1) C. de Lafontaine, p. 5.
(2) Van der Straeten, VII, p. 163.
(3) Van der Straeten, VII, p. 169.
(4) Van der Straeten, VII, p. 173.

saquebutiste, au service de Henri VII d'Angleterre. Il ajoute que, revenu sur le continent en 1501, il se fit entendre devant Philippe le Beau et reçut une généreuse gratification (1). Ce fut, sans doute, un retour purement temporaire, puisque nous le retrouvons dans l'île Britannique en 1503-04.

M. Van Aerde (2) nous apporte encore des renseignements intéressants concernant Naghele. Ce musicien figure, à partir de 1508-1509, sous l'appellation de *Meester Hans* ou *Janne Naegel*, *Naeghel*, *Nagel* ou *Naghele*, dans les comptes de la ville de Malines, pour certains services qu'il rend à la ville. En 1509-1510, il est admis parmi les ménestrels communaux, et l'on suit sa trace, dans cette fonction, jusqu'en 1517-18. D'après M. Van Aerde, il y aurait identité entre lui et un *Hans Nagel* qui fut, avec ses deux fils, ménestrel communal de la ville de Leipzig entre 1479 et 1483. S'il en est réellement ainsi, on peut se demander si notre musicien n'était pas plutôt d'origine allemande que flamande.

John van Winkel est cité comme *sagbut* ou comme *minstrel*, dans des comptes de 1516 (à partir d'avril), 1517, 1526 *(van Win-*

---

(1) Son nom est, cette fois, orthographié *Naglen*.

(2) *Ménestrels communaux et instrumentistes divers établis ou de passage à Malines, de 1311 à 1790*, par Raymond Van Aerde ; Ed. Godenne, Malines, 1911 (voir p. 72).

ter) et 1529 (1). Or, Van der Straeten (2) nous apprend que la liste du personnel musical de Philippe le Beau dont il a déjà été question plus haut, et qui date du 8 juin 1506, porte la mention, parmi les « joueulx d'instrumens », d'un certain *Johan Van der Vincle*, qui figure en même temps que Hans Naghele, comme « joueur d'instruments de l'archiduc » (*Jehan Van Vincle*) dans la comptabilité générale de 1509 (3). M. Van Aerde (4) cite également un *Jan van den Winckele* qui fut ménestrel aux gages de la ville de Malines entre 1512 (20 juin) et 1515-16, et soulève la question de savoir s'il n'y aurait pas identité entre les divers musiciens portant ce nom, et notamment entre le van den Winekele de Malines et celui qui fut, d'après Nagel, nommé « bassonniste » (ou plus exactement : « saquebutiste »), à la chapelle royale de Londres, en avril 1516. Il semble, à notre avis, qu'il n'y ait point d'objection majeure à supposer que le ménestrel malinois, le musicien de Philippe le Beau et le saquebutiste de Henri VIII ne font qu'une seule et même personne.

Le compte de 1526 dans lequel John van

---

(1) Nagel, p. 13 et ss.; *Musical Antiquary*, avril 1913, p. 180.

(2) Vol. VII, p. 163.

(3) Van der Straeten, vol. VII, p. 169.

(4) *Op. cit.*, p. 72.

Winter (corruption de *van Winckel*) figure comme saquebutiste, porte aussi le nom d'un autre joueur de saquebute, *Lewis van Winter* (1), qui, selon toute apparence, devait être un parent, frère ou fils (?), de John (2).

Pour ce qui regarde les autres saquebutistes attachés à la Chapelle royale anglaise, au cours du XVIe siècle, et dont les noms nous autorisent à conclure hypothétiquement à une origine néerlandaise, nous ne sommes point en mesure d'établir, comme pour les précédents, des rapports quelconques avec le continent.

Parmi les *sakbusshes and shalmoyes* de 1503-1504, on relève, à côté de Hans Naille, les noms de *William Burgh*, *John de Peler* et *Edward Peler* (3). Le nom de Burgh s'anglicise en 1509 et devient *Guyllam*

---

(1) Nagel, p. 16. Son nom apparaît aussi sous la forme *van Wincle*, dans un compte de 1529 (voir *Musical Antiquary* avril 1913, p. 180).

(2) Au XVIe siècle, on relève, en Belgique, d'autres instrumentistes portant le nom de *Van den Winckel*. C'est ainsi, par exemple, qu'un compte de la ville de Termonde, daté de 1568, fait mention du salaire payé, à l'occasion d'une procession à laquelle ils prirent part, à *Cornelis Van den Wynckele, scalmeyer van Ghendt*, et à *Lièvin Van den Wynckele, scalmeyer der stadt van Ghendt* (Van der Straeten, vol. VII, p. 203 et s.).

(3) C. de Lafontaine, p. 2. — Il y a sans doute identité entre John de Peler et un *John Depeler* ou *Depoler*, qui figure comme *king's trumpet*, dans des pièces datées de 1482 et 1484 (*Musical Antiquary*, juillet 1913, p. 234 et s.).

Borrow (1). John de Peler semble réapparaître en 1509, sous la forme plus continentale qu'anglaise *Johannes* (2) et Edward Peler, sous celle d'*Edward John* (3). Les *Peler* sont-ils d'origine belge? Il n'y aurait point impossibilité à ce qu'il en fût ainsi. Signalons, à l'appui de cette hypothèse, un certain *Jacques Peler* qui accompagna la gouvernante des Pays-Bas, Marie de Hongrie, à titre de chanteur, lors du voyage qu'elle fit en Espagne en 1551 (4).

Des comptes de 1516 et de 1517 renseignent comme *sagbut* ou comme *minstrel*, *Henry v. Artain* et *John v. Artain*. Tous deux sont engagés en avril 1516 (5). John reparaît en 1526, avec l'orthographe *van Arten* (6) et en 1529, sous la forme *van Herten* (7). Il semble qu'on puisse également ranger parmi les musiciens d'origine néerlandaise, à cause de la forme de son prénom, *Clays de Forteville*, qui est engagé

---

(1) C. de Lafontaine, p. 3. Dans un autre compte de 1509, il est simplement renseigné par son prénom, *William*.

(2) C. de Lafontaine, p. 3, et Nagel, p. 7.

(3) C. de Lafontaine, p. 3.

(4) Voir Van der Straeten, vol. VII, p. 431. Pourvu d'un « état de sergeant des moulins au pays de Namur, le chantre Jacques Peler résigna cette sinécure le 4 mai 1555 ».

(5) Nagel, p. 13.

(6) Nagel, p. 18.

(7) *Musical Antiquary*, avril 1913, p. 180.

comme *sagbut*, en avril 1516, en même temps que van Winkel et les deux v. Artain (1). Dans la suite (1517, 1526, 1529, 1531, 1538 et 1540) (2), on le retrouve comme *sagbut* ou comme *minstrel*, sous les formes : *Clas de Forteville, Nichol. Fortiwall, Clays, Nichol. Vortifall, Nichol. Vorcifall, Nicholas Forcivall* et *Vorcyvall*. Les comptes de 1540 le renseignent comme décédé en septembre de cette année (3). Le *Nicholas de Forevell* auquel il est fait allusion dans un compte de 1547 (4) est probablement l'un de ses parents, peut-être son fils.

Il nous faut passer maintenant au dernier tiers du XVIe siècle, pour retrouver, parmi les saquebutistes de la Cour d'Angleterre, un nom d'origine néerlandaise : celui de *Guillam van de Burroo*, qui succède, le 16 novembre 1572, à *Anthonie Maria* (5) comme joueur de trombone (6). Il reste en fonctions jusqu'au 17 novembre 1582, date à laquelle il mourut à la suite d'une

(1) Nagel, p. 13.

(2) Nagel, p. 13 et ss. ; *Musical Antiquary*, avril 1913, p. 180.

(3) Nagel, p. 21.

(4) Nagel, p. 22.

(5) Anthonie Maria était probablement un Italien.

(6) *Musical Antiquary*, avril 1910, p. 182 et ss. et juillet 1910, p. 249 et ss. ; Nagel (p. 30) a rencontré le nom de *van de Borra* dans un document de 1581.

noyade (1). Son nom s'orthographie encore : *van Burrow*, *van de Burrowe*, *van de Borra*.

Parmi les noms d'allure française que l'on rencontre dans les listes de saquebutistes, signalons, pour gouverne, ceux de *Peter de la Planche*, mort en mars ou avril 1538 et remplacé par *John Bountaunce* (Bontemps?) (2) et d'*Edw. Devis* ou *Devys*, que l'on rencontre dans une liste de musiciens de 1559 (3) et qui mourut en 1561-1562 (4).

---

(1) *Musical Antiquary*, juillet 1910, p. 251. D'après le compte, tel qu'il est transcrit, ce serait le 17 novembre de la vingt-cinquième année du règne d'Elisabeth, c'est-à-dire en 1583, que cet événement se serait produit. Mais c'est évidemment de 1582 qu'il s'agit en fait, car les comptes en question se rapportent à la période qui va de la Saint-Michel 1582 à la Saint-Michel 1583 ; ils ne s'étendent donc pas au delà du 29 septembre 1583. D'autre part, ces mêmes comptes renseignent la mort du violoniste Ambrosio Grasso, également par suite d'une noyade, à Windsor, le 17 novembre *1582*. Il est infiniment probable que van de Burrow et Grasso sont morts le même jour, par suite d'un même accident.

(2) Nagel, p. 28 et ss. Il y a un *Pierre de la Planche* qui faisait partie de la bande des violons de François Ier, en 1529 (Voir Prunières, *La Musique de la Chambre et de l'Écurie sous le règne de François Ier*, dans l'*Année musicale* de 1911, p. 244). — Un *Bontemps* est signalé comme *minstrel*, dans des comptes de 1509-10 (*Musical Antiquary*, avril 1913, p. 178 et s. et juillet 1913, p. 262). Peut-être est-ce un parent de John Bountaunce.

(3) Nagel, p. 27.

(4) *Musical Antiquary*, octobre 1909, p. 58. Peut-être aussi est-ce le *Davies* anglais?

§ 9. — Bois.

Au cours des quarante premières années du XVIe siècle, toute une catégorie de bois semble être désignée, d'une manière générale, par le terme *shalmeys*, *shalmoyes*, *shalmes*. Sans doute, il s'agissait là surtout d'instruments à anche. En 1509, on rencontre l'expression *styll shalmes* (chalumeaux doux) (1) et du début jusque vers le milieu du siècle, celle de *bagge piper*, *bage piper* ou *bagpiper* (joueur de cornemuse) (2). Pendant la seconde moitié du XVIe siècle, les instruments à anche paraissent avoir été totalement négligés à la cour d'Angleterre. Le mot *hoboies* (hautbois) se rencontre pour la première fois dans une liste de musiciens qui assistaient aux funérailles de la reine Elisabeth, en 1603 (3).

---

(1) C. de Lafontaine, p. 4. Les chalumeaux primitifs ont une perce plus étroite et un son plus criard que le hautbois (Euting, *Zur Geschichte der Blasinstrumente im 16. und 17 Jahrh.* Berlin, 1899, p. 24). Sans doute les *styll shalmes* avaient-ils un son plus doux que les chalumeaux ordinaires.

(2) En 1511, 1515, 1538, 1541, 1552, et de 1553 à 1558, sous Marie Tudor (Nagel, p. 9 et ss.); en 1546-1547 et 1547-1548 (C. de Lafontaine, pp. 6 et 8). Cependant, la musique du roi compte encore un *bagpiper* en 1610 (Nagel, p. 38).

(3) C. de Lafontaine, p. 45. Le hautbois avait probablement été importé de France, son pays d'origine (Euting, *op. cit.*, p. 24).

Par contre, le terme *fyfer, fyffer, phifer, fiffer, fifer, fiffes, phiphir*, apparaît assez fréquemment pendant la plus grande partie du XVIe siècle (1). Au début, il est souvent employé comme surnom (*Pyper, Fyfer, Phifer*, etc.), ainsi que nous l'avons déjà observé plus haut. A partir de la seconde moitié du XVIe siècle, il perd insensiblement de son importance et, toujours associé au mot *dromslades* (joueurs de tambour), il désigne sans aucun doute les joueurs de fifre (2).

La flûte (*fluts* ou *fleute*) est le seul, parmi les bois, qui paraisse avoir joué un rôle réellement artistique dans la vie des souverains anglais. La reine Elisabeth avait à son service un corps de flûtistes comportant six unités. Ce petit groupe paraît avoir été formé insensiblement, à partir des dernières années du règne de Henri VIII. En mars 1546-1547, ce roi avait deux flûtistes parmi ses musiciens (3). Il est probable que c'étaient les deux artistes étrangers *Guilliam de Trosshis* et *Guilliam Dufayt*, que les archives mentionnent pour la pre-

(1) On le rencontre déjà au XVe siècle, à partir de 1437 (*Musical Antiquary*, juillet 1913, p. [illegible] et ss.).

(2) Tambour et petite flûte (fifre ou galoubet) sont joués par un seul et même homme ([illegible], *op. cit.*, p. [illegible]).

(3) Nagel, p. [illegible].

mière fois en 1538 (1) et qui firent tous deux une longue carrière, comme flûtistes, à la cour d'Elisabeth. Aux funérailles de Henri VIII et au couronnement d'Edouard VI (1547), les joueurs de flûte étaient déjà au nombre de cinq (2).

Nous avons vu, plus haut, que le tromboniste *Hans Naille* était également rangé parmi les *shalmoyes*, de même que *John* et *Edward Peler* ou *de Peler*. Parmi les flûtistes d'Elisabeth, l'on rencontre un musicien, *Gomer van Oostrewick* (3), dont l'origine belge est entièrement prouvée. Voici les renseignements que nous avons réunis à son sujet :

Vers le milieu du XVIe siècle, la ville d'Anvers avait six « scalmeyers » à son service. Lors des troubles qui eurent lieu dans la métropole entre 1565 et 1570, deux d'entre eux, *Gommaire Van Oisterwyck* et *Zegher Pylkens* furent bannis. Leurs noms figurent sur une liste de bannis qui a été conservée et qui porte la date du 15 fé-

---

(2) Nagel, p. 18.

(3) C. de Lafontaine, pp. 6 et 8. — Ajoutons que le XVIIe siècle a été, en Angleterre, une période de grande efflorescence, tant pour la facture que pour le jeu de la flûte à bec *(recorder)* (voir Euting, *op. cit.*, p. 16 et s.).

(3) Autres orthographes : *van Ousterwick, van Osterwick, van Oustrewike, van Ostrewicke, van Ousterwicke, van Owsterwicke, van Osterwicke, Mosterwike, van Oysterweck, van Osterwerke, Oysterwyke.*

vrier 1570 (1). Mais Gommaire Van Oostrewick n'avait pas attendu ce moment pour traverser la mer et aller trouver la sécurité à Londres. Nous le trouvons, en effet, établi dans cette ville, avec sa femme et un enfant, dès 1567 : c'est ce que nous apprend une liste d'étrangers rédigée cette année-là et portant, à son sujet, la mention suivante : *Gomer Mosterwike, musician, a Doucheman borne*, etc. (2). Il apparait à nouveau dans une liste dressée en 1571, avec les mentions suivantes : 1° *Gomer van Oysterweck, and Heltrott his wif, born in Andwerp ; he is one of the Quenes Majesties musicians... and hath been in England thes IIII yeres* » (3) ; « *John Gomer, and Heterapp his wif, both borne in Andwerpe, in England IIII yeres V monethes, came for religion, a musician to the Quenes Matie, he goeth to the Italian church, his wife to the Duche church* (4). On le retrouve encore dans une liste de 1582-1583, où il est renseigné comme appartenant à l'église anglaise (5), dans une liste de

(1) Van der Straeten, *La Musique aux Pays-Bas*, vol. IV, p. 219 (d'après Gachard, *Analectes*, n° 325). — Van Oosterwyck était sans doute originaire d'Oosterwyck, hameau de la province d'Anvers, situé entre Herenthals et Westerloo.

(2) *Publ. of the Huguenot Soc.*, vol. X, part III, p. 340.

(3) *Publ. of the Huguenot Soc.*, vol. X, part I, p. 418.

(4) *Publ. of the Huguenot Soc.*, vol. X, part II, p. 126.

(5) *Publ. of the Huguenot Soc.*, vol. X, part II, p. 287. Pour quelle raison aurait-il passé de l'église italienne à l'église anglaise ?

1583 (1), et dans une liste de 1590 (2), qui comporte l'énumération des étrangers attachés au service de la reine (*Queen's Household*) et sujets à l'impôt : il est renseigné parmi les flûtes, dans ce dernier document.

Voyons maintenant quels ont été ses états de service à la Cour d'Angleterre (3). Il a été engagé, à vie, comme flûtiste, par brevet du 20 mars 1570, pour remplacer *Renaldo Paradiso*, mort le 16 janvier 1569. Le fait que son traitement court à partir de ce décès, prouve qu'il était entré en fonctions dès cet événement. Il resta attaché comme flûtiste à la Cour jusqu'à sa mort, qui advint le 26 juillet 1592.

Nous avons déjà fait allusion, plus haut, à deux autres flûtistes attachés à la Cour d'Angleterre, *Guilliam Dufayt* et *Guilliam de Trosshis*, que l'on voit apparaître pour la première fois en 1538 et qui occupèrent leurs fonctions pendant de nombreuses années : le premier jusqu'au 29 mai 1573, date de sa mort (4), le second jusqu'en 1561, époque ou il décéda, et où il fut remplacé par *Nicholas Lanyare* (5). Dans une

---

(1) *Publ. of the Huguenot Soc.*, vol. X, part. II, p. 329.

(2) *Publ. of the Huguenot Soc.*, vol. X, part. II, p. 427.

(3) Nagel, p. 28 et ss. ; *Musical Antiquary*, janvier 1910, II, p. 123, à octobre 1910, p. 55.

(4) *Musical Antiquary*, avril 1910, p. 182.

(5) *Musical Antiquary*, octobre 1909, p. 59. Le brevet de nomination de Lanyare est du 25 octobre 1561.

liste de musiciens datée de 1552, ils sont rangés tous deux parmi les *Musitian Straungers* (étrangers) (1). L'inaptitude des Anglais à orthographier les noms étrangers se manifeste d'une façon singulière à propos de ces deux musiciens, sans qu'on puisse émettre un doute quelconque quant à leur identification. Pour Dufayt, nous avons relevé : *Devote, Duvet, Dovett, Dovet, de Vart, Duvett, Devent, Puett* (sic), *Duvett, Douett, Demirat* (sic), *de Vache, de Vettes*. Pour de Trosshis : *Trosshes, Troches, Troche, Trochies, Trochie, de Trosse, Trothes, Trosses.*

De quelle nationalité étaient ces deux *Straungers?* C'est ce que nous révèlent d'une manière assez incomplète et parfois même contradictoire les renseignements contenus dans le Xe volume des publications de la *Huguenot Society*. *Gillam de Vache, musician, servaunt to the quenes Matie*, figure dans une liste d'étrangers de 1567 (2). Dans deux listes de 1568 (3), son nom (*Gillam de Vache* et *Gellem de Vacke*) est accompagné de la mention : *Frenchman, a musician*. D'autre part, il est mentionné sous la forme *Gillam de Vettes* et avec la qualification d'*Italian*, dans une liste de

(1) *Musical Antiquary*, octobre 1912, p. 58.
(2) Vol. X, part. I, p. 341.
(3) Vol. X, part. I, p. 391 et part. III, p. 386.

1571 (1). Que croire de cette contradiction, sinon qu'*Italian* serait une erreur et que notre musicien serait plutôt, à en croire l'aspect de son nom, d'origine française ou wallonne? Quant à son collègue, on voit paraître son nom, sous la forme *Guillelmus Troché*, *auloedus*, dans une liste d'étrangers appartenant à l'église française, et annexée à une pétition adressée à la reine Elisabeth en 1562 ou 1563 (2).

Loin de nous la pensée de vouloir confisquer ces deux musiciens au profit de la Belgique. Nous avons simplement voulu montrer, par un exemple précis et à titre de parenthèse, combien il est parfois difficile, à raison des fluctuations de tout genre dont les documents d'archives fourmillent, de se faire une idée exacte de la nationalité des artistes étrangers établis en Angleterre.

§ 10. — **Instruments à archet.**

Quels étaient les instruments à archet en usage en Angleterre pendant le XVIe siècle? Si nous nous en rapportons aux noms qui leur sont donnés, nous ferons tout d'abord les constatations suivantes :

---

(1) Vol. X, part. I, p. 454.

(2) Vol. X, part. I, p. 289. Etant donné que Troche est mort en 1561, il faut admettre que la pétition a dû être adressée avec un retard assez considérable à sa destinataire.

Le terme qui apparait le premier dans les pièces d'archives dont nous avons des extraits sous les yeux, est celui de *rebeke*. Il apparait dès 1514 (1) et, dans la suite, non seulement pendant tout le cours du XVIe siècle (2), mais encore pendant le premier tiers du XVIIe (3) : on n'est pas peu étonné de constater qu'en 1633, la musique de la Cour anglaise comprend encore quatre musiciens jouant de cette espèce archaique d'instruments à archet.

A partir de 1532 (4), l'on voit utiliser de plus en plus fréquemment le terme *vyalls*, *vialls*, *violetts*, *violls*, *viols*, *vyolls*, *violles* ou *vialles*. Son usage se prolonge jusque fort avant dans le XVIIe siècle. En 1632 et 1637, nous relevons, pour la première fois, l'emploi de l'expression *bass violl* (5).

Quant au mot *violons* ou *vyolons*, nous le rencontrons pour la première fois en 1555 (6) et pour la dernière fois en 1570 (7).

---

(1) Nagel, p. 12. — Dans les documents du XVe siècle, publiés par le *Musical Antiquary* de juillet 1913 (p. 218 et ss.), on ne trouve aucune allusion directe à des instruments à archet. Sans doute, le musicien *Alan « Fyddler » of Bruyeles*, mentionné en 1413, était-il un joueur de viéle.

(2) En 1518, 1526, 1538, 1547, 1552, 1554 à 1558, 1588 (Nagel et *Musical Antiquary*).

(3) En 1610 et en 1633 (Nagel).

(4) Nagel, p. 18.

(5) C. de Lafontaine, pp. 80 et 96.

(6) C. de Lafontaine, p. 9.

(7) Nagel, p. 28.

Violin ou *vyolins* apparaît peut-être dès le début du règne d'Elisabeth (1558) (1), et en tous cas, certainement à partir de 1581 (2). Dès lors, il poursuit une carrière victorieuse, et, à partir du règne de Charles Ier (1625), il est, de beaucoup, le plus fréquemment employé. En 1628-1629, nous rencontrons, pour la première fois, l'expression *a treble violin* (violon soprano) (3), en 1629 et 1630, celle de *tenor violin* (4). Enfin, la liste des violonistes attachés à la Cour d'Angleterre le 12 avril 1631 (5) nous apprend que les 14 instrumentistes qui la composent se répartissent comme suit : 3 *treble violins*, 2 *contratenors*, 3 *tenors*, 2 *low tenor* (ténor bas) et 4 *basso*.

Quelles conclusions tirer de ces diverses indications, au point de vue de la nature des instruments à archet dont on se servait en Angleterre à l'époque de la Renaissance? Il semble que l'on peut admettre, avec une quasi certitude, que ces instruments ont subi l'évolution suivante :

Au début du XVIe siècle, les Anglais se

---

(1) Nous disons « peut-être », car il est possible que le terme *violins*, employé uniformément dans les listes reproduites dans le *Musical Antiquary*, à partir d'octobre 1909, p. 119, soit le résultat d'une modernisation, réalisée dans un but de simplification.

(2) Nagel, p. 30.

(3) C. de Lafontaine, p. 69.

(4) C. de Lafontaine, p. 71.

(5) C. de Lafontaine, p. 76.

servent encore du primitif *rebec*, dérivé du *rebab* arabe. Font-ils appel au concours de musiciens étrangers pour jouer de cet instrument, c'est ce que l'on ne saurait dire. Le *John Severnac* ou *de Severnake*, qui semble avoir été le joueur de rebec le plus important de la Cour d'Angleterre (de 1518 à 1552-1553) (1), était-il d'origine française? Cela n'est point tout à fait invraisemblable.

A l'époque de François Ier (1516-1547), la Cour de France recrute ses joueurs de viole parmi ses nationaux, et ce n'est que plus tard, sous Henri II et ses successeurs, que les archets italiens font invasion à Paris (2). En Angleterre, cette irruption se produit dès 1540 : cette année même, la Cour anglaise engage un groupe de *vialls* italiens, composé d'*Alberto da Venitia*, *Vincenzo da Venezia*, *Alexander*, *Ambroso* et *Romano da Milano* et *Joan Maria da Cremona* (3). Depuis cette époque jusque vers le début du XVIIe siècle, les Italiens ont en quelque sorte le monopole des instruments à archet auprès des souverains anglais.

---

(1) Nagel, pp. 14 à 24; *Musical Antiquary*, avril 1913, pp. 180 et 182. (Le même compte cite un autre joueur de rebec, qui porte le nom bien français de *John Pront*, v. p. 180).

(2) *Les Musiciens de la Chambre et de l'Écurie sous le règne de François Ier*, par H. Prunières (*Année musicale*, 1911, p. 218 et 244 et ss.).

(3) Nagel, p. 29.

Quelles étaient ces *vyalls* dont ils jouaient et dont le nom était déjà en usage en Angleterre avant leur arrivée? Il faut admettre qu'ils apportaient avec eux, d'une part, des instruments plus perfectionnés que ceux dont on se servait en Angleterre, et d'autre part, une tradition technique plus solide, qui les plaçait fort au-dessus de leurs collègues anglais. Ces instruments ne présentaient point encore le type du violon moderne à quatre coins et à quatre cordes, qui fut insensiblement créé, fort probablement dans l'Italie du Nord, au cours de la seconde moitié du XVIe siècle (1). Ils avaient sans doute un caractère de transition, et pourraient se classer, somme toute, sous la rubrique générale : *violes*. Pour le surplus, il convient de ne pas se laisser induire en erreur par le terme *violons* ou *violins* utilisé pour les désigner, pendant les quarante dernières années du XVIe siècle. On sait quelle confusion régnait, dans les temps anciens, en ce qui regarde la terminologie propre aux instruments de musique. Les archives anglaises, dont nous avons des extraits sous les yeux, nous donnent des preuves fréquentes de ce fait : ainsi le terme *viall* ou *violl* s'emploie couramment en concurrence avec *violin*,

(1) Voir *La naissance du violon et une guerre de deux cents ans*, par L. Greilsamer (S. I. M., IX, 1, p. 11 et ss.).

pendant la seconde partie du XVIe siècle, pour désigner l'unique instrument que jouaient les Italiens établis en Angleterre.

Ce n'est guère qu'à partir du XVIIe siècle qu'une séparation effective semble se faire entre les *vialls* et les *violins*. Dans une liste de musiciens de 1625 (1), les 11 *violins* occupent une place distincte des 4 *violls*. Une liste de 1641 (2) met dans une catégorie à part les *violins*, et, dans une autre, les musiciens *For lutes, Violls and Voices*. Les violes paraissent, d'après ceci, ne plus jouer qu'un rôle secondaire, dans un ensemble pour voix, luth et violes.

Il semble donc que la première moitié du XVIIe siècle ait vu débuter, en Angleterre, comme sur le continent, cette fameuse rivalité entre les violes et les violons qui aboutit, au cours de la seconde moitié du XVIIe siècle, au triomphe définitif des violons.

Avec le début du XVIIe siècle, coïncide également une diminution du nombre des violonistes italiens établis à la Cour d'Angleterre. Des musiciens anglais qui ont fait leur apprentissage sous leur direction, les remplacent graduellement, et, à partir de Charles Ier (1625), des artistes français viennent se joindre au groupe des violo-

---

(1) Nagel, p. 4[illegible].
(2) C. de Lafontaine, p. [illegible].

nistes royaux. Ainsi, le 26 avril 1628, c'est un Français, *Estienne Nau*, qui remplace officiellement l'Italien *Thomas Lupo*, décédé (1). Le 20 avril 1634, on paie 24 livres à ce Nau, pour deux *tenor violins* qu'il a rapportés de France (2). Trois ou quatre ans plus tard, le 31 janvier 1637 ou 1638, John Woodington reçoit 12 livres pour *a Cremona violin, to play to the organ* (3). Ces instruments appartenaient très vraisemblablement au type violon, plus particulièrement le dernier, qui provenait précisément du centre de fabrication le plus important pour cette variété d'instruments.

Bien que la part des Belges établis en Angleterre paraisse avoir été fort minime, pour ce qui concerne les instruments à archet, nous avons cru cependant nécessaire, vu l'importance de ces instruments, de reconstituer, avec autant de précision que les circonstances le permettaient, l'évolution qu'ils ont subie dans l'île britannique. Cela dit, il nous reste à constater que les joueurs d'instruments à archet dont les noms trahissent hypothétiquement une

(1) C. de Lafontaine, p. 64.

(2) C. de Lafontaine, p. 89.

(3) C. de Lafontaine, p. 99; *to play to the organ* marque clairement qu'il s'agit d'un instrument destiné à jouer des morceaux monodiques qu'accompagnait la réalisation, à l'orgue, de la basse continue.

origine néerlandaise, sont fort rares. De 1526 à 1554, nous rencontrons parmi les *Vialls*, un certain *Hans* (*Hanse* ou *Ans*) *Hossenet*, *Hansvest*, *Aseneste*, *Hosenet*, *Hosnet* ou *Harneste*, qui pourrait bien être d'origine flamande (1). Une notice du 23 décembre 1554 nous apprend qu'il n'était plus en vie à cette époque et qu'il avait été remplacé par *Thomas Browe* (2). Un autre Hans, joueur de *viall*, dont le nom de famille est *Highorne*, *Highorn* ou *Hichorne* (Eekhoorn?), apparaît de 1526 à 1547. C'est lui, sans doute, que l'on surnommait le « great Hans » et qui fut, d'après un extrait de compte du 22 mai 1549, remplacé, après sa mort, par *Thomas Kentt* (3).

Enfin, un musicien du nom de *Peter* (*Piero* ou *Piro*) *Vanwilder*, *Wylder* ou *Wilder* est renseigné comme *viall* de 1546-1547 à 1558 (4). Nous le retrouverons comme luthiste, dans le paragraphe suivant ; et nous aurons l'occasion de constater alors qu'il appartient à une famille fort probablement originaire des Pays-Bas et qui fut représentée, en Angleterre, au

---

(1) Nagel, p. 16 et ss.; C. de Lafontaine, p. 6 et ss.; *Musical Antiquary*, octobre 1912, p. 55 et avril 1913, p. 180.

(2) C. de Lafontaine, p. 9.

(3) C. de Lafontaine, p. 9 et ss.

(4) C. de Lafontaine, p. 6 et ss.

XVIe siècle, par au moins trois ou quatre artistes.

L'instrument que jouaient les deux Hans et Peter Vanwilder devait, à toute évidence, différer de celui qu'apportèrent avec eux, lors de leur arrivée dans l'île bretonne, en 1540, le groupe des archets italiens engagés pour la musique de Henri VIII. Nous en trouvons la preuve dans le fait que, dans un compte de 1546-1547, ces Italiens sont rangés sous la rubrique : *Musicians*, tandis que Vanwilder et Aseneste représentent à eux deux le groupe des *Vialls*. Cette preuve devient plus palpable encore en 1547-1548, où nous voyons, dans la liste des musiciens qui assistèrent aux obsèques de Henri VIII, six Italiens figurer sous la rubrique *Vyolls* et nos deux Flamands (?) sous celle de *Vialls*. Sans doute ces derniers se servaient-ils d'un type de viole plus archaïque que leurs collègues d'Italie (1).

---

(1) A partir du milieu du XVIe siècle, l'on ne rencontre plus de noms aux assonnances flamandes ou franco-wallonnes, parmi les *vialls* ou les *violins* de la Cour anglaise. Signalons, pour mémoire, un certain *Roger Mayer*, qui était *viall* en 1625 (Nagel, p. 40). *Adrian* (ou *Adam*) *Valet* ou *Vallett*, *violin*, dont on rencontre le nom la même année (Nagel, p. 40), Estienne Nau (à partir de 1627), Nicholas Picart (à partir de 1628), Francis de la France (à partir de 1635), Simon Nau (à partir de 1637-1638), sont des Français, selon toute vraisemblance.

§ 11. — Luth

Il est inutile d'attirer ici l'attention sur ce fait bien connu : l'importance du luth dans la vie artistique du XVIe siècle, en Angleterre tout aussi bien que sur le continent. Instrument de caractère plus individuel que la plupart des autres en usage à cette époque, il était représenté, dans les cours de l'Europe occidentale, par des artistes isolés plutôt que par des groupes. C'est dire que l'on exigeait d'eux des qualités exceptionnelles de virtuosité et de savoir.

Or, il se fait que, pendant une bonne partie du XVIe siècle (de 1516 environ à 1558 environ), le luth est cultivé à la Cour d'Angleterre par une série d'artistes portant tous un même nom de famille, dont les orthographes divergentes peuvent se ramener à ces trois types essentiels : *Van Wilder, de Wildre, Welder*. En 1516 et 1517, c'est le « *lewter* » *Mathew Weldre* (1). De 1519 à environ 1552-1553, c'est *Peter de Veldre, Welder, van Welder* ou *Van Wilder* (2), « *lutenist to the king* », que nous avons déjà rencontré comme joueur de

(1) Nagel, p. 13.

(2) Nagel, p. 15 et ss., *Musical Antiquary*, octobre 1912, pp. 55 et 58 et avril 1913, p. 180.

viole (1). De 1526 à environ 1552-1553, c'est *Philip Welter, Welder* ou *Van Welder*, le plus représentatif de tous, comme nous allons le voir plus loin. Enfin, de 1553 (?) à 1556-1557, c'est *Henry Van Wilder* (2), que les extraits d'archives qualifient simplement de *musician*, et dont on ne peut, par conséquent, dire s'il jouait du luth ou d'un autre instrument.

Il semble, étant donné que le nom de *Van Wilder* n'a absolument rien d'anglais, que tous ces artistes aient été les membres d'une seule et même famille, d'origine continentale, et dont le chef serait venu s'établir en Angleterre vers le début du XVIe siècle. Ce chef n'était-il pas Mathew Weldre, qui apparaît, dès 1516, dans les livres de comptes? D'autre part, ce dernier ne ferait-il qu'une seule et même personne avec *Matthys De Wildre*, dont on sait qu'il fut joueur de musette de Philippe le Beau, entre 1501 et 1506 (3)? Ceci semble assez

(1) En 1559, un *Petro Van Welder* apparaît parmi les flûtistes (Nagel, p. 27). Mais peut-être y a-t-il une erreur dans cette mention absolument isolée, et il est probable que ce Van Welder est tout simplement notre luthiste-violiste.

(2) C. de Lafontaine, p. 9 et ss.

(3) Van der Straeten, *La Musique aux Pays-Bas*, t. III, p. 179; t. IV, p. 187; t. VII, p. 149 et ss. Signalons que Van der Straeten a déjà attiré l'attention sur les Van Wilder de la Cour anglaise, sans toutefois pouvoir établir une preuve authentique de leur origine néerlandaise. (V. *La Musique aux Pays-Bas*, t. II, p. 400 note 4; t. III, p. 221; t. VI, p. 295.)

difficile à admettre, étant donnée la grande différence de nature et de technique qui existe entre la musette et le luth. Enfin, les Van Wilder anglais auraient-ils des rapports familiaux avec le *Corneille De Wilder* dont l'éditeur vénitien Petrucci a publié la chanson à quatre voix, *Joli amour*, — l'unique composition de ce maître qui soit connue — dans un recueil de chansons de divers auteurs imprimé en 1503 (1)? Ce sont là toutes questions pour la solution desquelles nous ne possédons pas d'éléments suffisants.

Une autre question, beaucoup plus importante, est celle qui se pose à propos de Philippe Van Wilder. Ce dernier est-il, oui ou non, le même personnage que celui dont on possède un certain nombre de compositions signalées en détail dans Eitner, *Bibliographie der Musik-Sammelwerke des 16. und 17. Jahrhunderts* (p. 923) et qui se trouvent dispersées dans divers recueils du XVIe siècle? Voici la liste de ces œuvres, que nous classons ici par ordre chronologiqe :

1) *Puisqu'ainsi est*, chanson à cinq (?) voix, de *Philippe de Vuildre;* se trouve dans le *4e livre des Chansons à quatre par-*

(1) Eitner, *Bibliographie der Musik-Sammelwerke des 16. und 17. Jahrhunderts* (Ed. Liepmannssohn, Berlin, 1877), p. 923.

ties, etc., édité à Anvers par Susato, en 1544 (1).

2) *Du bon* (fond?) *du cueur*, chanson à six voix, de *Philippe De Vuildre;* se trouve dans le 6e *livre des Chansons à cinq et six parties*, etc., édité à Anvers, par Susato, en 1545 (2).

3) *Deo gratias*, 12 voc., de *Philippus de Vvildre;* se trouve dans un recueil publié chez Ulhard, à Augustae Vindelicorum (Augsburg) en 1545.

4) *Pater Noster* et *Ave Maria* à quatre voix, de *Ph. de Vuildre;* se trouvent dans le *Liber quartus Ecclesiasticarum Cantionum quatuor vocum*, etc., publié à Anvers, par Susato, en 1553 et réédité en 1554 (3).

5) Treize chansons françaises, à cinq voix (sauf une à sept voix), de Ph. Wildre; se trouvent dans un recueil édité en 1572, chez le Roy et Ballard, à Paris. En voici les titres, par ordre alphabétique :

1) *Amour partez.*

---

(1) Voir Goovaerts, *Histoire et Bibliographie de la typographie musicale dans les Pays-Bas* (Ed. Kockx, Anvers, 1880), p. 188. Cette chanson se retrouve aussi dans l'Add. ms. 34071 du British Museum, qui date de la seconde moitié du XVIIIe siècle et qui contient une collection de chansons et de madrigaux extraits de recueils de Gardano et de Susato, datés de 1541 à 1550 (Voir *A Catalogue of the manuscript music in the British Museum*, par Hughes-Hughes).

(2) Voir Goovaerts, *op. cit.*

(3) Voir Goovaerts, *op. cit.*, p. 204.

2) *Amy souffrez* (sept voix).
3) *De vous servir.*
4) *Hélas Madame.*
5) *Je file quand dieu ne m'y donne.*
6) *Je me repens d'avoir aymé.*
7) *Je ne fay rien que requerir.*
8) *Ma bouche rit.*
9) *Pour un plaisir.*
10) *Pour vous aimer.*
11) *Si de beaucoup je suis aimée.*
12) *Un jeune moine.*
13) *Une nonnain.*

Le nº 5 se retrouve, sous le titre *Je file quand on me donne*, dans *Le Rossignol musical des chansons de diverses et excellens autheurs de nostre temps*, etc., édité par Phalèse, à Anvers, en 1597, et réédité en 1598 (1).

Eitner pense que le Ph. Wildre du recueil de 1572 pourrait bien ne pas être le même personnage que le Philippe de Vuildre des quatre recueils précédents. Il se base, pour cela, sur le trop grand écart qui existe entre la date d'édition de ces derniers et celle du cinquième. D'autre part, il fait de Philippe Van Wilder ou Wilder, le luthiste établi en Angleterre, et de Philippe de Vuildre, deux personnages distincts (2). Cette thèse paraît trouver sa confirmation dans le fait que rien, dans les recueils

(1) Goovaerts, *op. cit.*
(2) Quellen-Lexicon, vº Wildre, Philippe de (1904).

où sont imprimées les œuvres susdites de Ph. de Vuildre, n'indique un rapport quelconque avec l'Angleterre. Elles s'y trouvent, en effet, isolées au milieu d'une quantité de compositions d'auteurs contemporains plus ou moins célèbres, dont pas un n'est anglais. Il serait singulier que, seul parmi les nombreux musiciens de talent vivant en Angleterre vers le milieu du XVIe siècle, Philippe van Wilder eût eu le privilège d'être remarqué par les éditeurs du continent. La chose ne s'expliquerait que s'il était prouvé que Van Wilder n'avait point perdu toute attache avec le continent. Malheureusement il n'est aucun élément positif qui confirme cette supposition.

Mais Eitner ignorait sans doute que dans la collection de musique manuscrite du British Museum, il existait un certain nombre de manuscrits du XVIe siècle, dans lesquels on rencontre de la musique de Philippe Van Wilder, mêlée à celle de maîtres anglais contemporains. Nous allons faire, ci-après, l'inventaire de cette production, d'après le *Catalogue of manuscript music in the British Museum*, de M. Hughes-Hughes :

1) L'Add. ms. 17802-17805, qui date de la fin du XVIe siècle, contient, *passim*, des œuvres vocales diverses de maîtres anglais, que l'on peut dater approximativement de 1554 à 1565. Parmi elles, se trouvent :

Nº 5. *Pater noster*, de Master Philippes Van Wilder.

Nº 47. *Sancte Deus, Sancte fortis*, de Master Phillipes Van Wilder.

2) L'Add. ms. 11584, qui date d'avant 1782, et qui est un recueil de motets, etc., mis en partition par Burney, renferme, sub. nº 8, un :

Pater noster, de Philippe de Wildre, emprunté au *Liber quartus Ecclesiasticarum Cantionum*, etc., publié par Susato en 1553 (voir plus haut).

Burney y a ajouté, de sa main, quelques notes concernant Philip et Peter Van Wilder.

3) L'Add. ms. 30480-30484, qui date de l'époque de la reine Elisabeth, contient, *passim*, des *Anthems*, composés par des maitres anglais. Le nº 12 est :

Blessed arte thowe that fearest God, de Phillip de Wildroe.

4) Le ms. 22597, qui date de la fin du XVIᵉ siècle, contient également ce dernier *Anthem*.

5) L'Add. ms. 22597, qui date de la fin du XVIᵉ siècle, contient, *passim*, des pièces à cinq voix, apparemment destinées à un concert de cinq instruments. Les pièces suivantes sont de *Philip Van Wilder* :

Nº 2. *Si de bia[u]'calt* (sc. *compere*).

Nº 19. *Pour vous amer*.

Nº 20. *Las e que fraye* (Las que feray).

Nº 21. *Si vous voles*.

6) Le ms. 30485, qui date probablement des confins du XVIe et du XVIIe siècle, et qui renferme des pièces de virginal de divers maîtres anglais, contient, sub. nº 27 :

Las, que ferra, de Philip Van Wilder.

Cette pièce est, sans nul doute, une transcription instrumentale de la chanson portant le même titre, qui se trouve dans le manuscrit précédent.

Dans les manuscrits qui suivent, le nom de famille de Philip van Wilder ne se trouve pas indiqué, mais M. Hughes-Hughes induit, par voie de présomptions, que le prénom Phillips, Philipes, Philippes, Phillipps, qui désigne l'auteur de diverses pièces contenues dans ces ms., doit être celui de notre musicien.

7) L'Add. ms. 31390, qui date de 1578 environ, contient, *passim*, des arrangements pour cinq violes, de pièces vocales de divers musiciens, pour la plupart anglais. Les pièces suivantes sont de Phillips :

Nº 7. — *Si de beau compe*[re?].
Nº 9. — *Triste departe.*
Nº 10. — *Quall iniqua mia sorte.*
Nº 11. — *Amour me vaye.*
Nº 12. — *O dulks* (doux?) *regard.*
Nº 13. — *Dunge* (D'un) *novieu darte.*
Nº 14. — *Voir commant.*
Nº 15. — *Si vous voules.*
Nº 16. — *Las, que feray.*
Nº 17. — *Cest vester bruten* (beauté?).
Nº 18. — *Pour vous aimer.*

Nº 31. — Pièce sans titre.
Nº 68. — *Aspice, Domine.*
Nº 93. — *Esperantes.*

Il y a identité entre le nº 7 de ce ms. et le nº 2 du ms. 22597 (voir plus haut) (1).

8) Ce même manuscrit, contient, *passim*, des arrangements pour six violes, de compositions vocales, dont deux ont *Philippes* pour auteur :

Nº 2. — *Vide civitatem.*
Nº 11. — *Arouses (?) vous voy.*

9) Le ms. 29247, qui date au plus tôt de 1611, renferme, entre autres arrangements pour luth, les trois pièces suivantes, accompagnées de la mention *Phillips* ou *Phillipps* :

Nº 56. — *Ce vostre brut.*
Nº 62. — *Le home banni.*
Nº 63. — *Du mal que je ay* (2).

Enfin, il est certains manuscrits du *British Museum* dans lesquels se trouvent des pièces de Philip Van Wilder signées simplement du prénom *Philips* (avec diverses orthographes), et que M. Hughes-Hughes avait attribuées erronément à Peter Phi-

---

(1) M. Hughes-Hughes a bien voulu nous confirmer, après examen, le fait de cette identité.

(2) D'après M. Barclay Squire (Dict. de Grove, — Philips, éd. 1907), il y aurait encore une collection de pièces de Van Wilder, arrangées pour le luth, dans la bibliothèque du Royal College of Music de Londres (Sac. Har. Cat. nº 1964).

lips dans le premier volume de son catalogue (1). Ce sont :

10) L'add. ms. 29427, qui date du début du XVII[e] siècle, et qui contient, *passim*, des compositions religieuses de maîtres anglais :

Le n° 35 : *Blessed art thou y[t] fearest God*, doit être attribué à Philip Van Wilder. C'est le même motet que nous avons déjà rencontré dans l'Add. ms. 30480-30484 (2).

11) L'Add. ms. 29372-29377, qui porte le titre de *Tristitiæ Remedium* et qui date de 1616, contient derechef le même morceau.

12) L'Add. ms. 5059, qui date d'avant 1760, contient, *passim*, dix motets d'auteurs anglais du XVI[e] siècle :

Le n° 5, *Aspice Domine*, est de Philip Van Wilder. C'est le motet dont nous avons constaté la présence, sous forme d'arrangement pour cinq violes, dans l'add. ms. 31390 (n° 68) (3).

---

(1) Les rectifications ont été faites pour la première fois par M. Barclay Squire, à l'occasion de la parenthèse qu'il consacre à Philip Van Wilder, dans son article sur Peter Philips, inséré dans la dernière édition du dictionnaire de Grove (1907, v° *Philips*). M. Hughes-Hughes a, de son côté, tenu compte de ces rectifications, en les insérant dans le vol. III de son *Catalogue*, sous la rubrique : *Further Corrections to vol. I* (après la p. XX). Nous adressons ici nos vifs remerciements à M. Hughes-Hughes, qui a bien voulu nous communiquer ces précieux renseignements.

(2) D'après M. Barclay Squire (Grove, v° *Philips*).

(3) D'après M. Barclay Squire (Grove, v° *Philips*).

Si nous confrontons les compositions du Philip Van Wilder des manuscrits du British Museum, avec celles du Philippe de Vuildre des recueils imprimés du continent, nous serons forcés de reconnaître qu'il y a entre elles un nombre suffisant de coïncidences externes pour admettre qu'il y a identité entre les deux maîtres dont elles émanent.

Prenons d'abord les œuvres religieuses. Le *Pater noster* du *Liber quartus ecclesiasticarum cantionum*, édité chez Susato, en 1553, se retrouve dans l'Add. ms. 17802-17805 du British Museum, qui date de la fin du XVIe siècle, et dans l'Add. ms. 11584 qui émane de Burney. Or, nous avons vu que Burney a emprunté ce morceau au *Liber ecclesiast.*, et qu'il y a joint, de sa propre main, des notes relatives à Philip et à Peter Van Wilder. Il en résulte que, dans sa pensée, le Philip Van Wilder anglais et celui du continent ne faisaient sans doute qu'un seul et même homme.

Pour ce qui regarde les compositions profanes, on trouve deux exemples de coïncidences externes. La chanson *Pour vous aimer* du recueil de le Roy et Ballard (1572), se retrouve dans l'Add. ms. 22597 et dans l'Add. ms. 31390 du British Museum. *Si de beaucoup je suis aimée* du recueil français est, à toute évidence, la version complète du titre abrégé : *Si de bea cult* de l'Add. ms. 22597 (n° 2) et *Si de beau*

compe de l'Add. ms. 31390 (n° 7). Il en résulterait que la version *Si de beau compere*, supposée par M. Hughes-Hughes, ne serait pas exacte.

Si, à ces coïncidences externes, nous ajoutons qu'après vérification, M. Hughes-Hughes a été à même de nous affirmer qu'il y a identité musicale entre le *Pater noster* continental de 1553 et celui du manuscrit anglais du XVIe siècle 17802-17805, nous devrons reconnaître qu'il n'y a plus de raison pour admettre l'existence, au XVIe siècle, d'un Philip Van Wilder anglais et d'un Philip Van Wilder continental. C'est d'ailleurs là l'opinion de M. Barclay Squire, dans les lignes qu'il consacre à ce maître (dernière édition du dictionnaire de Grove) (1). Pour lui, la chose ne fait point de doute et il ne la discute même pas.

Quelles ont été les étapes de la carrière de Philip Van Wilder en Angleterre? On le trouve mentionné, pour la première fois, dans les archives britanniques, comme *minstrel*, en 1525-1526 (*Philip Welter*); puis comme luthiste (*lewter* ou *luter*), en 1529-30 (*Philip Welder*), en 1538 (*Philip Welder*), en 1547-48 (*Phelip Van Welder*), en 1552 (*Philip Van Welder*) et sous Marie Tudor

---

(1) V° *Philips, Peter*, éd. 1907.

(1554-58) (*Phil. Van Welder*) (1). Nous savons, de plus, d'après un inventaire des biens de Henri VIII, dressé après la mort de ce dernier (1547) (2), que Philip Van Wilder occupait les fonctions de conservateur des instruments de musique du roi, à Westminster (3). M. Barclay Squire nous apprend, enfin, qu'en 1550, il fut chargé, en sa qualité de *gentleman of the Privy Chamber to Edward VI*, de recruter des enfants de chœur pour la chapelle royale (4). L'identité entre le luthiste *gentleman of the Privy Chamber* et le *Phillips* auteur de diverses pièces insérées dans des manuscrits anglais de l'époque, n'est point douteuse pour M. Barclay Squire. Il en trouve la preuve dans le fait qu'il existe, dans un ms. de Christ Church, à Oxford, un motet, *Aspice Domine*, suivi de la mention : *Mr. Philips of the king's privi Chamber.* Ce même motet se retrouve, attribué à *Phillips*, et daté de 1568, dans le Sadler's ms. (Bodl. mus. e. 1-5) (5) (6).

---

(1) Nagel, pp. 16, 18, 24; *Catal. of ms. mus. in the Brit. Mus.*, vol. III, pp. 542 et 332; *Musical Antiquary*, octobre 1912, pp. 55 et 58, et avril 1913, p. 180.

(2) Harleian Ms., 1419, A (British Museum).

(3) Nagel, p. 6.

(4) Grove, *Dictionary*, vº *Philips*.

(5) Rappelons que nous l'avons déjà rencontré dans l'Add. ms. 31390 et dans l'Add. ms. 5054 du British Museum (voir plus haut).

(6) M. Barclay Squire démontre ainsi que ce Phil-

Il nous reste à prouver : 1° que Philip Van Wilder est originaire du continent; 2° qu'il est de famille néerlandaise.

En ce qui regarde le premier point, il n'est pas de doute possible. Outre que le nom de Van Wilder n'a rien d'anglais, il est à remarquer que le plus grand nombre de ses compositions consiste en chansons françaises. Or, les maîtres anglais de l'époque n'avaient point l'habitude de mettre en musique des textes français. Le fait que Philip Van Wilder a agi ainsi, est clairement démonstratif de son origine continentale française, flamande ou belgo-wallonne. Enfin la circonstance que, de 1544 à 1572, des éditeurs continentaux (Anvers, Augsburg et Paris) ont publié une vingtaine de ses œuvres dans divers recueils, indique qu'il n'avait point perdu toute attache avec le continent.

Quant à l'origine néerlandaise de Philip Van Wilder, elle est plus difficile à démontrer, en l'absence de tout élément précis. Il n'existe, en faveur de cette hypothèse, que des présomptions dont la gravité n'est point suffisante pour arriver à une certitude absolue. Ces présomptions se réduisent à ceci : 1° Van Wilder est un nom flamand; 2° il y a eu des Van Wilder ou Wilder

lips ne peut, en aucun cas, être identifié avec Peter Philips, qui appartient à une génération plus récente et dont les œuvres ont un tout autre caractère.

musiciens, dans les Pays-Bas, au début du XVI[e] siècle ; 3° c'est un éditeur anversois, Susato, qui a été le premier à remarquer les compositions de Philip Van Wilder et à en publier dans ses recueils de chansons (1544 et 1545). Il y a donc, en somme, des raisons plus nombreuses de croire que notre musicien est un Néerlandais plutôt qu'un Français. Des recherches ultérieures confirmeront peut-être la chose d'une manière plus précise. Il s'agit, en effet, d'un musicien d'importance (1), et il serait assez étonnant que l'on n'ait pas conservé, à son sujet, d'autres documents que ceux sur lesquels nous nous sommes appuyés.

Après les Van Wilder, l'on ne trouve plus, parmi les musiciens de la cour d'Angleterre, de luthistes dont le nom trahisse une origine néerlandaise. A partir du règne de Charles I[er] (1625), les luthistes français, qui étaient alors dans une phase de grande prospérité, pénètrent peu à peu en Angleterre : ce sont *John Ballard* (2), *Monsr. Nichola du Vall* (3), *Mons. Jacques Gaul-*

---

(1) Van Wilder semble être tenu en grande considération par les amateurs de musique ancienne en Angleterre. Son *Aspice Domine* a été interprété le dimanche des Rameaux de 1913, par le chœur de la cathédrale catholique de Westminster (*Bull. mens. de la S. I. M.*, XIV, 9, p. 271).

(2) A partir de 1625 (Nagel, p. 40, C. de Lafontaine, p. 59).

(3) A partir de 1625 (C. de Lafontaine, p. 59 et ss. ; Nagel, pp. 43 et 45).

tier (1), *Mr. John Mercurė* (Mercœur) (2), etc. Un certain *Diettrich Steiffkin*, vraisemblablement d'origine allemande, pratique aussi le luth à la cour anglaise, sous Charles I[er] et lors de la Restauration de 1660 (3) (4).

§ 12. — **Orgue et Virginal**

L'orgue et le virginal (épinette et clavecin) ont joué un rôle considérable en Angleterre à l'époque de la Renaissance. Les Anglais ont été les premiers à créer

---

(1) A partir de 1637 (C. de Lafontaine, p. 98).

(2) A partir de 1641 (C. de Lafontaine, p. 109 et ss.; *Musical Antiquary*, juillet 1912, p. 232).

(3) A partir de 1635-1636 (C. de Lafontaine, p. 92 et ss.; Nagel, p. 44; *Musical Antiquary*, avril 1912, p. 176 et ss.). — Ce Steiffkin appartenait à une famille qui donna plusieurs musiciens à l'Angleterre. Il est question de l'un d'eux (*Stefkins* ou *Stöfkins*), comme d'un remarquable joueur de viole de gambe, dans la correspondance de Huyghens (voir cette correspondance, publiée par Jonckbloet et Land, Leyde, 1882, p. CCLIX de la préface; voir aussi *Tijdschr. der Vereeniging voor Noord-Ned. Muziekgeschiedenis*, Deel V, p. 133). Cet illustre gambiste est sans doute Théodore, frère de Dietrich (voir Grove, *Dictionary*, v° *Steffkins*).

(4) La harpe, instrument à cordes pincées, comme le luth, était également cultivée à la Cour d'Angleterre, au XVI[e] siècle. Le seul harpiste dont le nom révèle, à titre purement conjectural, des attaches continentales (flamandes, françaises ou italiennes) est *Bernard* (*Barnard*, *Bernarde* ou *Bernardo*) *Depont*, *de Pont* ou *de Ponte*, qui apparaît, dans les extraits d'archives, entre 1546-1547 et 1555 (C. de Lafontaine, p. 6 et ss.; *Musical Antiquary*, octobre 1912, p. 56 et ss.; Nagel, p. 24).

un répertoire de clavier indépendant de la musique vocale et spécifiquement approprié à la technique de l'instrument (1). Ce sont eux qui, par l'intermédiaire de Peter Philips et de John Bull, ont enseigné l'art de la variation pour clavier aux musiciens du continent.

Il ne faut donc point s'étonner de ce que la part prise par les organistes clavecinistes belges à la vie artistique anglaise soit extrêmement restreinte. Elle se réduit, somme toute, à ceci : De 1516 (1er mars) à 1518, le flamand *Benet de Opicijs* ou *Deopitijs* remplit les fonctions d'organiste à la Cour d'Angleterre (2). En 1520, l'organiste de Charles-Quint, Bredemers (3), accompagna son maître en Angleterre, où il donna, à ses propres frais, un banquet aux chantres de la chapelle de Henry VIII, à Cantorbery (4). Il est à supposer que cet artiste ne se signala pas uniquement à l'attention des artistes anglais par ce rôle « gastronomique », mais qu'il fit montre,

---

(1) Cf. *Les Origines de la musique de clavier en Angleterre*, par Ch. Van den Borren ; Bruxelles, Groeneveldt, 1912.

(2) Nagel, p. 13 et ss.

(3) Sur Bredemers, voir Van der Straeten, *La Musique aux Pays-Bas*, vol. VII, pp. 139, 146, 192 et ss., 207 et ss., 214 et ss., 495.

(4) Van der Straeten, *La Musique aux Pays-Bas*, vol. VII, p. 221.

en leur présence, de son talent d'exécutant sur l'orgue ou le virginal (1).

Nous ne nous arrêterons pas plus longtemps sur la présence, d'ailleurs purement accidentelle, de Bredemers en Angleterre. Il en sera autrement pour *Benet De Opicijs*, dont le séjour à Londres s'est prolongé pendant au moins deux ans, et au sujet duquel s'élèvent d'intéressantes questions d'identification. Cet organiste est, en effet, l'un des deux ou trois *Benedictus* dont le nom se rencontre au cours de la première moitié du XVIe siècle et dont l'identification a donné lieu, jusque dans ces derniers temps, aux plus graves confusions. Dans un article intitulé : *Who was « Benedictus »* (2), M. Barclay Squire s'est ingénié, avec un grand luxe d'arguments, à mettre au point cette délicate question et est arrivé à cette conclusion qu'il a dû y avoir, au XVIe siècle, trois compositeurs connus sous le nom de « Benedictus » :

1) *Benedictus de Opitiis*, qui était, en 1515, organiste de la Chapelle de la Mère de Dieu à la Cathédrale d'Anvers, et prince

(1) Nagel (*Geschichte der Musik in England*, II, p. 22) cite un *Jacket*, qui était organiste à Magdalen College, à Oxford, en 1537. Ce nom ne trahit-il pas une origine néerlandaise? Nous posons la question, sans essayer de la résoudre, faute d'éléments de nature à confirmer cette hypothèse.

(2) Rec. trim. de la S. I. M., XIII, 2, p. 264.

de la gilde de Saint Luc. En 1516, il arriva en Angleterre, où il devint organiste de Henri VIII. Il était encore en Angleterre en avril 1518, date après laquelle il disparaît.

2) *Benedictus Appenzelder*, probablement Néerlandais et élève de Josquin des Prés. Il succéda (entre 1531 et 1540) à Jean Gossins, comme maître des enfants de chœur, dans la Chapelle de Marie de Hongrie, gouvernante des Pays-Bas, poste qu'il occupa jusqu'en 1551. Il est l'auteur d'un certain nombre d'œuvres qui ont été conservées et que M. Barclay Squire énumère.

3) *Benedictus Ducis*, probablement un musicien originaire du Sud de l'Allemagne, dont le nom de famille a été transformé en *Dux*, *Herzog* ou *Hertoghs*, sans raison plausible. Peut-être ce nom dérive-t-il de la petite ville de Dux ou Duchovkov, près de Teplitz, en Bohême... On ne trouve de ses compositions que dans des recueils allemands du XVIe siècle, entre 1536 et 1568.

Le premier de ces trois Benedictus est celui qui nous intéresse. Des éléments divers établissent que c'est bien lui qui, étant organiste à Anvers en 1515, vint s'établir en 1516 en Angleterre (1). M. Barclay Squire produit, en outre, quelques extraits d'archives qui tendent à établir

---

(1) Cf. Barclay Squire, article cité, p. 266 et s.

que Benet de Opitiis ne s'occupait pas seulement de musique, mais aussi de commerce d'exportation et d'importation, dans sa nouvelle patrie (1). Il consacre aussi quelques lignes aux deux seules compositions que l'on puisse attribuer avec certitude à ce musicien : un motet, *Sub suum presidium,* à quatre voix et une longue séquence à quatre voix, *Summe laudis O Maria*, et attire l'attention sur le fait que la première de ces deux compositions est remarquable par sa grande simplicité et l'absence de ces complications que l'on trouve dans les œuvres des maîtres anglais contemporains.

M. Barclay Squire émet l'hypothèse que *de Opitiis* pourrait bien signifier : originaire d'Opitter, petit village de la Campine limbourgeoise. Opitter est, en effet, dans tout le pays flamand, le nom de localité qui se rapproche le plus de l'ablatif latin *Opitiis*. Mais alors pourquoi ce pluriel? On ne peut guère l'expliquer que par le caractère instable et fantaisiste de l'orthographe à cette époque lointaine.

§ 13. — Musique vocale

Il ne semble pas que l'école polyphonique néerlandaise du XV[e] siècle ait eu des ramifications en Angleterre. Comme on le sait, l'île bretonne a eu une part importante

---

(1) Cf. Barclay Squire, article cité, p. 267.

tribué à développer, au point de vue formel, l'art polyphonique religieux de son temps (1). On peut donc, sans devoir invoquer une influence néerlandaise, trouver dans l'île britannique même, la source de cette contexture compliquée par quoi se distinguent les œuvres des polyphonistes anglais du début du XVIe siècle, et à laquelle M. Barclay Squire fait allusion en l'opposant à la sobriété du *Sub suum presidium* de Benet de Opitiis.

Ce n'est guère qu'à partir de la seconde moitié du XVIe siècle que l'influence des grands polyphonistes néerlandais de l'époque se fait sentir en Angleterre. Cette influence n'a d'ailleurs rien d'une discipline d'école, imposée par un individu ou un groupe d'individus. Elle coïncide plutôt avec une sorte d'unification internationale dans la formation du style contrapontique et son apport, dans ce domaine (canon, *gymel*, faux-bourdon) a été l'un des éléments les plus féconds pour la formation du style à plusieurs voix, dans toute l'Europe occidentale, déjà bien avant le XVe siècle. A l'époque de Dufay (vers 1400-1474), l'Angleterre possédait un musicien, Dunstable (mort en 1453), dont le rôle peut absolument se comparer à celui du maître belge, et qui a puissamment con-

---

(1) Voir, à ce sujet, Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, II, 1, § 61 (*Das paraphrasierte Kirchenlied*).

du concept polyphonique néerlandais, à la faveur de la grande extension prise par l'imprimerie musicale depuis le début du XVIe siècle, et elle est, d'autre part, saturée d'éléments nouveaux dont l'origine n'a que des rapports indirects avec les Pays-Bas : style palestrinien, style vénitien à double chœur, style de madrigal, etc.

En dehors de Philip Van Wilder, dont nous avons déjà parlé dans le § relatif au luth, il est fort peu d'artistes néerlandais adeptes des formes vocales religieuses ou profanes, qui aient vécu en Angleterre au XVIe siècle. Des manuscrits de provenance anglaise, et datant du règne de Henri VIII, révèlent, par certains détails, qu'il y a eu, dès le début de ce siècle, des infiltrations flamandes dans l'art musical britannique. Ainsi l'Add. ms. 5465 du British Museum qui contient des compositions vocales profanes écrites en majeure partie par des musiciens anglais, renferme, *sub* n° 33, un morceau de Will. Cornyssh jun., dont le titre : *Hoyda, hoyda, joli rutterkyn* trahit, à toute évidence, une origine néerlandaise. L'Add. ms. 31392 du British Museum est un recueil de compositions vocales profanes, la plupart à trois voix et ayant pour auteurs des musiciens anglais, parmi lesquels le roi Henri VIII lui-même; les titres des morceaux sont en général anglais, mais quelques-uns sont français et un seul (n° 3) flamand : *Een*

frolijk (vrouwelijk ou vrolijk?) *Weson;* il s'applique à une pièce anonyme et sans paroles (1).

Van der Straeten (*La Musique aux Pays-Bas*, t. VI, p. 93) pose la question de savoir si le musicien flamand Nicolas De Craen ou quelqu'un de sa famille n'a point passé en Angleterre, et base cette question sur le fait que Payne-Collier cite, dans son *History of english dramatic poetry*, un certain Crane, qui était, en 1526, « maître des enfants de la Chapelle de Henri VIII ». L'on voit en effet, dans Nagel (2), que le *magister puerorum* était, cette année là, *William Crane*. D'autres documents (3) nous apprennent que ce William Crane faisait déjà partie du groupe des *Gentlemen of the King's Chapel* en 1509 (?) ou tout au moins en 1510-11. Le nom de *Crane* étant essentiellement anglais, l'hypothèse d'une identification entre ce musicien et un *De Craen* flamand devient insoutenable (4).

Eitner (*Quellen Lexicon*, 1901) parle d'un *Dyricke Gerarde*, qui, d'après lui, doit être, de toute manière, un compositeur

(1) Voir *A Catalogue of the ms. Music in the Brit. Mus.*, par Hughes-Hughes.

(2) P. 17.

(3) C. de Lafontaine, p. 4 et 5.

(4) Parmi les enfants de chœur faisant partie de la chapelle royale en 1509 et en 1510, se trouvait *Arthur Lovekyn* (C. de Lafontaine, p. 5) ou *Lovekin* (Nagel, p. 9), qui pourrait bien être d'ascendance flamande.

néerlandais, et dont un grand nombre de compositions sont conservées en manuscrit au British Museum. Résumons, ci-après, d'après le *Catalogue of manuscript Music in the British Museum*, de M. A. Hughes-Hughes, ce que renferment les manuscrits en question :

1) Ms. Roy. app. 17-22. Date du XVI[e] siècle et contient, *passim*, trente-quatre motets latins, de six à dix voix, que M. Hughes-Hughes croit pouvoir attribuer à Dyricke Gerarde, dont le nom se rencontre fréquemment dans cette suite de codices.

2) Ms. Roy. app. 23-25. Date du XVI[e] siècle et contient : 1° quatorze motets latins (incomplets) et un *Miserere*, dont l'auteur semble être Dyricke Gerarde ; 2° vingt-trois chansons (incomplètes ; vingt-deux textes français et un italien), dont la plupart, si pas toutes, sont de Derick Gerrard ou Gerarde ; 3° des fragments de pièces instrumentales à quatre voix, fuguées ou non, de la main de *Diricke*, et probablement de sa composition.

3) Ms. Roy. app. 26-30. Date du XVI[e] siècle et contient : 1° quatorze motets latins, probablement tous de *Dericke Gerarde*, bien que seuls, les n[os] 4 et 5 soient suivis de son nom ou de ses initiales (autographe?) ; 2° deux *carols* par *Derike Gerarde* (autographe ?) ; 3° treize chansons ou madrigaux (neuf textes français, quatre italiens) par *Dericke Gerarde* (autographe?) ;

4° un motet profane à cinq voix et en deux parties *(Dulces exuviae)* par *Derick Gerarde* (autographe ?).

4) Ms. Roy. app. 31-35. Date du xvie siècle et contient : 1° trente-trois motets latins qui semblent être tous de la composition de *Derick Gerarde*, bien que ses initiales n'accompagnent qu'un petit nombre d'entre eux ; 2° deux *carols* dont Derick Gerarde est fort probablement l'auteur ; 3° deux *graces* (paroles françaises) et 4° un motet profane (*Fortem vocemus*), qui sont dans le même cas ; 5° trente-sept chansons et madrigaux (trente-six textes français et un anglais), probablement tous de Derick Gerarde, bien que les initiales de ce maître suivent seulement une petite partie de ces pièces. M. Hughes-Hughes fait observer que ce manuscrit a certainement appartenu à Gerarde et affirme que plusieurs des pièces qu'il contient, doivent être des autographes. Il est fait allusion à John Redford (mort en 1547) dans un passage du manuscrit, mais l'auteur du catalogue est persuadé qu'il ne s'y trouve aucune composition de ce maître.

5) Ms. Roy. app. 49-54. Date du xvie siècle et contient, *passim* : 1° douze motets latins, transcrits probablement par Gerarde lui-même et dont quatre sont signés *D. Gerarde* ou *Dericke Gerarde* (les huit autres sont anonymes ou émanent d'autres auteurs) ; 2° de nombreuses compositions

vocales profanes, parmi lesquelles quatre chansons françaises de D. G. (Dericke Gerarde).

6) Ms. Roy. app. 57. Date du XVIe siècle et contient : 1° la partie de basse de deux motets, dont l'un est de Lassus et l'autre de *Theodoricus Gerardi;* 2° des chansons et madrigaux de divers auteurs (Lassus, Clemens non papa, etc.), parmi lesquels huit sont de *Theodoricus Gerardj.*

7) Add. ms. 31390. Date d'environ 1578 et contient des arrangements de pièces vocales pour violes. L'une de ces pièces, *Chera la fountayne* est d'un *Gerardus*, que M. Hughes-Hughes suppose être Dyrick Gerarde.

On voit, par ce qui précède, que ce Derick Gerarde a beaucoup composé. Il est hors de doute qu'il était établi en Angleterre vers le milieu du XVIe siècle et que c'est là qu'il a rédigé ou fait rédiger ces nombreux manuscrits, où son nom se retrouve si souvent.

Qui était ce musicien, au sujet duquel l'on ne possède aucun renseignement d'archives, soit en Angleterre, soit sur le continent, et dont l'existence est, à notre connaissance, uniquement révélée par les manuscrits du British Museum? Il y a tout lieu de croire, avec Eitner, qu'il était originaire du continent et probablement néerlandais de naissance. Son nom et son prénom sont significatifs à cet égard. Il

faut y ajouter le fait qu'un grand nombre de ses pièces vocales ont été composées sur des textes français, ce qu'un musicien anglais de l'époque n'eût certainement pas fait.

Est-il possible d'identifier ce Gerarde avec l'un ou l'autre des musiciens du même nom qui ont vécu sur le continent, vers la même époque et dont la trace nous a été conservée? Eitner (*Quellen Lexicon*) parle de deux Gérard : *Jean Gérard* et *Jacques Gérard*, qui se trouvent dans ce cas. Jean était chanteur à la chapelle de Charles-Quint et de Philippe II : il fut pensionné le 25 février 1575, après de « bons et longz services » (1). Jacques (*Jacobus Gerardi*), avait servi tout d'abord comme chanteur, dans les Pays-Bas. Le 15 juin 1572, il entra à la chapelle royale de Madrid. Il mourut dans cette ville, le 20 août 1585.

Divers recueils imprimés du continent renferment des compositions de *Jan Geraert* ou *Jan Gerard* : la chanson *Toutes les nuictes je ne pense* se trouve dans le *Deuxième livre des Chansons à quatre parties*, publié par Phalèse, en 1554 ; *Est-il possible que l'on puisse trouver* et *Sans liberté qu'un bon*, dans le *Cinquième livre des Chansons à*

(1) Van der Straeten. *La Musique aux Pays-Bas*, t. III, p. 164.

quatre parties, du même éditeur, 1555 (1). D'après Eitner, le *Gerardus* ou *Geerhart* (sans prénom) dont on trouve le nom dans divers recueils de Susato se confondrait avec Jan Geraert. Nous inclinons volontiers à le croire. Ces recueils sont : 1) le *Quatrième livre des Chansons à quatre parties*, de 1544 (chanson : *Mectons fin a tous*) ; 2) le douzième livre, contenant *trente chansons amoureuses à cinq parties*, de 1550 (chanson : *Adieu celle que jay seruy*) ; 3) *Het ierste musyck boexken, niewe amoreuse liedekens*, de 1551 (chanson : *Het was van te voren gheseyt*, signée *Geerhart*) (2) ; 4) le

(1) Voir, à ce sujet, et pour ce qui suit, Eitner, *Bibliographie der Musik-Sammelwerke, etc.*; v° *Gerard, Gerardus*. Cf. aussi Goovaerts, *Histoire et Bibliographie de la typographie musicale dans les Pays-Bas*. D'après ce dernier auteur, on rencontrerait encore le nom de *Jan Gérard* dans *Een Duytsch Musyck boek, etc.*, édité par Phalèse en 1572.

(2) Van Duyse (Introduction à la réédition moderne (*Uitgave XXIX* de la *Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis*) de l'*Ierste musyck boexken*, pp. 5 et 8) signale que la chanson *Het was van te voren*, se retrouve dans un recueil manuscrit daté de 1542 et décrit par de Coussemaker dans sa *Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambray* : elle y est attribuée à *Gheerkin* (diminutif de *Geeraert*). Le même ms. contient encore trois autres compositions signées *Gheerkin* : une fois *Gheerkin* tout court, une fois *Gheerkin de Hondt* et une fois *Gheerkin de Wale*. Van Duyse en induit que le Geerhart de l'*Ierste musyck boexken* est, soit Geerkin de Hondt, qui était maître de chant à Bois-le-Duc en 1539, soit Geerkin de Wale, musicien totalement inconnu.

Liber XIIII Ecclesiasticarum cantionum, de 1557 (motets : *Agnifer*, *O charitas ad miranda*, et *O decus vestrum*).

Il est enfin un *Ghirardo* dont un recueil de Gardano (Venise 1557), renferme une pièce vocale : *Patrone belle patrone*, et qu'Eitner croit pouvoir identifier avec Jan Geraert, sans raisons suffisamment plausibles.

Certains éléments sont, à première vue, de nature à faire croire qu'il pourrait bien y avoir identité entre Derick et Jan Gerarde. M. Hughes-Hughes n'admet point expressément la possibilité de cette identité, mais semble cependant ne point la repousser entièrement, s'il faut en croire l'appellation de *John Theodoricus Gerarde* qu'il applique passagèrement à Derick Gerarde (1). On observe, en effet, lorsqu'on analyse le contenu des manuscrits du British Museum où l'on rencontre des compositions de ce musicien, de singulières coïncidences entre les titres de deux des chansons qui lui sont attribuées, et ceux de deux chansons des recueils de Susato et de Phalèse, à savoir : *Adieu celle que jay servy*, du recueil de Susato de 1550, se retrouve dans le ms. Roy. App. 23-25 du British Museum, qui, comme nous l'avons vu, a appartenu à Derick Gerarde, et

(1) *A Catalogue of the ms. Music in the Brit. Mus.*, vol. III, p. 202.

contient des pièces diverses dont il paraît être l'auteur. De même, *Est-il possible*, du recueil de Phalèse de 1550, apparaît dans le ms. Roy. App. 26-30, sous la signature (probablement autographe) de Dericke Gerarde (1).

La coïncidence des titres ne suffit pas à elle seule, vu la divergence des prénoms entre Dericke et Jan Gerarde, pour démontrer l'identité de personne entre ces deux musiciens. En effet, il n'y aurait rien d'étonnant à ce que deux maîtres contemporains, portant le même nom de famille, aient mis en musique deux textes identiques. Ce qu'il serait essentiel de savoir, c'est si, à cette similitude de titre, correspond une similitude dans le traitement musical. Si celle-ci était établie, il n'y aurait plus de doute en ce qui regarde l'identité entre Jan et Diricke Gerarde. La différence de prénom s'expliquerait sans

---

(1) Ajoutons que des ms. du British Museum, datant du XVIIIe siècle, contiennent, mises en partition, les chansons de Jan Geraert : *Sans liberté* et *Adieu, celle que j'ay servi*, d'après les recueils imprimés du XVIe siècle. (Le ms. 11583, qui date d'avant 1782, contient la seconde de ces chansons, avec la mention « Gerardus »; le ms. 34071 (deuxième moitié du XVIIIe siècle) la reproduit aussi, avec la mention « Gerardus, 1550 », qui indique bien que cette chanson a été tirée du recueil de Susato de 1550; le ms. 11584 contient, mise en partition par Burney, la chanson *Sans liberté*, avec la mention « Jan Gerard », évidemment empruntée au recueil de Phalèse de 1555).

grande difficulté par l'instabilité de l'état civil de l'époque, instabilité encore accentuée par les déplacements qu'effectuaient les artistes d'un pays à l'autre.

Il reste donc encore des recherches à faire pour résoudre cette question. Peut-être, si l'identité entre Jan et Dericke Gerarde ne se vérifie point, sera-t-on amené à reconnaître une parenté entre eux. Comme Jan Geraert était attaché à la chapelle des souverains espagnols, et que, d'autre part, Dericke Gerarde semble avoir vécu en Angleterre à l'époque de Marie Tudor et de Philippe II, il entre aussi dans les possibilités que Dericke ait pénétré en Angleterre à la faveur de cette parenté, à un moment où, par suite du mariage du futur roi d'Espagne avec la reine d'Angleterre, les musiciens protégés par la cour espagnole se trouvaient dans les meilleures conditions pour obtenir leurs entrées dans l'île britannique et y faire une brillante carrière.

La question la plus intéressante que nous aurons à étudier ici, est celle qui concerne le séjour fait en Angleterre par le grand polyphoniste belge Philippe de Monte (1).

---

(1) Rappelons, en deux mots, les étapes principales de la carrière de Ph. de Monte, telles qu'elles sont décrites par ses derniers biographes. Il est né en 1521 à Malines et mort le 4 juillet 1603 à Vienne, où il avait été appelé en 1568 pour remplir le poste de Capel-

Le seul document duquel il résulte que ce maître a dû passer quelque temps à la cour anglaise, est une lettre du Dr Seld, vice-chancelier impérial et agent d'Albert V de Bavière à la cour de Bruxelles. Dans cette lettre, que Seld adresse au souverain de Bavière, le 22 septembre 1555, et où, entre autres choses, il lui recommande Philippe de Monte (2), il est dit notamment :

... *Wa dann E. f. Gn. je gern ainen guten Capellmeister haben wollten, so gedenckt mich, ich wollt an ainen andern ort versuchen, ob ich sie wol versehen künd. So ist ainer jetzund in Engelland in der königs Capell, heist Philippus de Monte von Mechel pürtig, mir ganz wol bekanndt, ist ain still eingezogener züchtiger mensch wie ain junkfrau, hat den maisten theil in Italia gewont, kann sein Italienisch als wenn er ain geporener Italiener wär, daneben auch sein Latein, Französisch und Nederlendisch und ist sonst one alles widersprechen der pest componist, der in dem ganzen land ist, fürnemlich auf die new art und Musica reservata. Nun vermerk ich, dass er in des königs Capell nit wol za pleiben hat, dieweil die andern singer all Spanier un er allain ain Niederlender. Glaub wann ich Ine zu E. f. Gn, pringen könnt,*

---

meister impérial, qu'il conserva jusqu'à sa mort. Il est très vraisemblable qu'avant cela, il ait vécu en Italie (Riemann, *Handb. der Musikg.*, II, 1, p. 333).

(2) Cette lettre a été reproduite dans les *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso*, par Ad. Sandberger, Leipzig, 1894 et 1895 ; et, dans la suite, par M. Caullet, dans une communication sur l'*Origine malinoise de Philippe de Monte*, faite au XXIIe Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique (voir *Annales* de ce Congrès, 1911, p. 771).

er solt fro sein und sich veilleicht mit 100 Cronen aines Jars benügen lassen. So wisst ich E. f. Gn. zu vergewissern, dass Sy mit einen Componisten bas würden versehen sein, dann die kayserl. Myt. künig von Engelland, künig von Frankreich, noch kain fürst in Teutschland...

Ce qu'il y a à retenir pour nous, dans ce fragment épistolaire, c'est que, d'après Seld, Philippe de Monte se trouvait en Angleterre en septembre 1555, qu'il faisait partie de la chapelle royale, et qu'il n'y était pas heureux, parce qu'il s'y trouvait, seul néerlandais, parmi un corps de chanteurs uniquement composé d'Espagnols.

L'époque en question est celle où régnait Marie Tudor (1554-1558), femme de Philippe II. Or, il se fait que, précisément pour cette période, les documents relatifs à la musique de la Cour anglaise et aux étrangers établis en Angleterre, sont fort rares, et en outre, fort avares de renseignements précis. Ni Nagel, ni C. de Lafontaine, ni le *Musical Antiquary*, ni, d'autre part, les publications de la *Huguenot Society* ne font allusion à Philippe de Monte, ni n'apportent d'indices de nature à faire supposer qu'il se soit trouvé en Angleterre sous le règne de Marie Tudor.

Nagel (p. 24) reproduit une liste de musiciens attachés à la Cour de cette reine. Les musiciens étrangers (*Musitions Straungers*) sont cités en bloc et sont mentionnés comme recevant un traitement de 296 livres 6. 8. Mais il y a toute raison de

croire que le terme « *Musitions* » ne s'applique ici qu'aux instrumentistes, parmi lesquels se trouvaient de nombreux Italiens (entre autres, la famille Bassano, et le groupe des « violistes » dont nous avons parlé plus haut). Les chanteurs sont, au contraire, désignés sous la rubrique *The Chappell*. La chapelle comporte trente-sept membres, dont sept seulement sont cités par leurs noms : ces derniers sont tous Anglais (1). Les « 30 others » anonymes comprendraient-ils, par hasard, outre Philippe de Monte, ces chanteurs espagnols au milieu desquels le timide Néerlandais se sentait si mal à l'aise? S'il n'y a rien qui y fasse obstacle, il n'est rien, d'autre part, qui fournisse des données positives à l'appui de cette supposition.

Quant aux documents d'archives reproduits par C. de Lafontaine (p. 9 à 12) et qui ont trait au règne de Marie Tudor, ils concernent uniquement les musiciens-instrumentistes, à l'exclusion des chanteurs.

Ce qui est certain, en tous cas, c'est qu'en dehors de notre musicien, la chapelle de Marie Tudor était loin de ne comprendre que des chanteurs espagnols. Il y a une évidente erreur du Dr Seld, dans le fait d'en écarter entièrement les chanteurs

(1) On y voit notamment Thomas Byrd (père supposé de William Byrd) et Thomas Tallis.

anglais. Que le mariage de Marie Tudor avec Philippe II ait eu pour conséquence d'introduire dans la chapelle anglaise quelques éléments espagnols, cela ne peut faire de doute (1). Que, d'autre part, le personnel bureaucratique qui entourait les souverains, ait été composé en partie d'Espagnols, cela n'a rien qui doive surprendre (2). Qu'enfin Ph. de Monte, ne connaissant pas l'anglais, mais bien l'italien (3), ait profité des affinités de cette dernière langue avec l'espagnol pour faire, des Espagnols attachés à la Cour d'Angleterre, sa compagnie la plus habituelle, c'est là chose qui s'explique fort naturellement. Aussi est-ce dans ce sens qu'il faut interpréter et restreindre l'affirmation un peu trop généralisée de Seld, quant à la composition du corps de chanteurs de la reine.

A part la lettre de l'attaché bavarois à la Cour de Bruxelles, il n'est guère d'élé-

---

(1) Rappelons, dans cet ordre d'idées, que l'année où Philippe II vint en Angleterre pour épouser Marie Tudor (1554), il amena avec lui son organiste, l'illustre Cabezón.

(2) On peut en voir la preuve dans un compte clôturé à la Saint Michel 1558, reproduit par C. de Lafontaine (p. 12) et où les prénoms *Gulliam* et *Francis*, employés tels quels dans les comptes antérieurs ou postérieurs, s'offrent sous la forme espagnolisée de *Guillermo* et *Francisco*.

(3) Voir la lettre du Dr Seld.

ments de nature à démontrer d'une manière plus explicite que Philippe de Monte ait séjourné à la Cour d'Angleterre sous Marie Tudor. Le poème latin qu'Elisabeth Weston, femme de lettres d'origine anglaise, écrivit en l'honneur du maître, alors qu'elle était son élève à Prague, ne fait aucune allusion à l'Angleterre, dans le passage où elle vante la gloire acquise par lui à la cour de Rodolphe II et dans divers autres pays de l'Europe :

Gallia te celebrat; te tellus Itala laudat;
Ingeniique tui cantat Iberus opes (1).

Rien n'établit, il est vrai, que les pays cités par la poétesse soient précisément ceux où de Monte aurait séjourné. Elle n'a, sans doute, voulu évoquer que les nations qui, dans l'opinion publique d'alors, étaient les plus importantes de l'Europe, et dont les louanges étaient, par conséquent, les plus flatteuses pour son maître. Or, l'Angleterre n'était point encore dans ce cas à la fin du XVI[e] siècle. On ne peut donc, en aucune façon, tirer argument de ces vers, contre la réalité du séjour de Monte dans l'île britannique.

Ne subsiste-t-il pas, en Angleterre, quelque souvenir pouvant se rattacher, même d'une manière indirecte, à ce séjour?

---

(1) Ce poème est reproduit en son entier dans Van der Straeten, *La Musique aux Pays-Bas*, t. V, p. 80.

Le British Museum possède un grand nombre de recueils imprimés de madrigaux et un recueil de *Sacræ Cantiones* de Monte (1). Mais rien ne prouve qu'il y ait un rapport quelconque entre cette richesse et le passage de notre musicien par la cour anglaise. D'autre part, la collection des manuscrits du British Museum renferme, disséminée dans divers codices, une quantité de musique de Philippe de Monte (2). Dans la majeure partie des cas, cette profusion s'explique par le fait que Monte était considéré, à l'époque où ces recueils ont été rédigés, comme l'un des artistes les plus éminents de toute l'Europe : son nom y figure, en effet, à côté de ceux des plus illustres parmi ses contemporains.

Il est cependant, parmi ces manuscrits, deux codices dans lesquels on observe un détail intéressant relatif aux rapports que Ph. de Monte peut avoir eus avec l'Angleterre. Le premier est l'Add. ms. 29247, qui date, au plus tôt, de 1611, et qui contient des transcriptions pour luth d'œuvres vocales des maîtres les plus célèbres du continent et de l'Angleterre (3). Parmi ces

(1) Voir le *Catalogue of Music du British Museum*, v° *Monte* (Filippo di), 18[illegible].

(2) Voir *A Catalogue of Manuscript Music in the British Museum*; par ex. : Add. ms. 30816-30819; Add. ms. 18936-18939; Add. ms. [illegible], etc.

(3) L'add. ms. 31992, qui date également de 1611 au plus tôt, offre un contenu analogue. On y voit, entre autres, quatre motets de Monte.

pièces se trouvent de nombreux madrigaux italiens et un motet latin de Monte. Le nº 104, *Crouned with flours*, de Ph. de Monte, est immédiatement suivi (sub nº 105) d'un *Crouned with flours* de Bird, qui date de 1611. Le second de ces codices, l'Add. ms. 23624, qui a été rédigé vers 1763, contient, outre des *Cantiones Sacræ* de Tallis et de Bird, mises en partition par Alcock, deux autres morceaux, les derniers du recueil :

Nº 33. — *Super flumina Babilonis* (a 8) « Phillipp de Monte » sent by him to Mr Bird 1583.

Nº 34. — *Quomodo cantabimus* (a 8, with canons) made by Mr Wm Byrd to send unto Mr Phillip de Monte, 1584.

L'on voit, par ces extraits : 1º que Ph. de Monte a écrit une pièce vocale sur les paroles *anglaises : « Crouned with flours »*, et que Byrd a composé, plus tard, un morceau sur les mêmes paroles; 2º que Monte et Byrd étaient en relations de correspondance en 1583-84 et s'envoyaient mutuellement leurs œuvres.

Quelle pouvait être l'origine de ces relations? Certes, vers 1583-84, les deux maîtres avaient déjà acquis la notoriété, et l'on peut à coup sûr concevoir que, malgré leur éloignement — l'un vivait en Autriche depuis 1568 et l'autre en Angleterre — ils aient parfaitement pu entrer en rapport l'un avec l'autre, par le simple fait

de leur célébrité commune et de la diffusion de leurs œuvres par l'imprimerie (1). Ce serait là un fait nullement surprenant pour cette époque d'humanisme, où les relations internationales étaient beaucoup plus développées qu'on n'est généralement tenté de le croire. Cependant, il y avait entre les deux hommes une différence d'âge d'environ vingt ans et il est incontestable que, vers 1583-84, la notoriété de Monte était plus grande que celle de Byrd. Dans ces conditions, ne serait-on pas fondé à supposer que leurs rapports dataient en réalité de l'époque où Monte faisait partie de la chapelle de Marie Tudor ? Byrd, il est vrai, n'était alors qu'un adolescent, pouvant avoir de 12 à 14 ans (2). Mais celui que l'on suppose avoir été son père, Thomas Byrd, et celui qui fut son maître, Thomas Tallis, faisaient précisément partie de la chapelle royale à cette époque (3). Monte a donc dû les connaître et il est à supposer qu'il vit souvent le jeune Byrd et qu'il s'intéressa à cet

(1) La plus ancienne, parmi les œuvres imprimées de Monte qui soient connues, est le 1er livre des *Madrigaux à cinq voix*, publié à Rome en 1554, l'année même où Marie Tudor montait sur le trône d'Angleterre. La première œuvre imprimée que l'on connaisse de Byrd, est un recueil de *Cantiones sacrae* de 1575, où se trouvent également des pièces de Tallis, son maître.

(2) Il était né vers 1542-1543.

(3) Voir Nagel, p. 24.

enfant, qui devait devenir, un jour, le musicien le plus représentatif de la Grande-Bretagne.

Il est certain que l'on ne peut voir, dans ces relations lointaines, d'ailleurs purement hypothétiques, une preuve nouvelle à l'appui du séjour de Monte en Angleterre, certifié par le Dr Seld. Tout ce que l'on peut dire, c'est que si des recherches ultérieures viennent à les confirmer, la question aura fait un pas de plus et un peu de clarté sera projetée sur cette période obscure de la vie du maître. Ce séjour a dû être, en tout cas, d'assez courte durée. S'il en avait été autrement, il est probable que le souvenir s'en serait perpétué en Angleterre d'une façon ou d'une autre, étant donnée la valeur de l'artiste. D'un autre côté, il semble vraisemblable que Monte se soit trouvé à Rome en 1554, année où parut, dans cette ville, son premier livre de madrigaux italiens à cinq voix, la plus ancienne de ses œuvres imprimées qui soit connue. Enfin, s'il est vrai, comme l'affirme Fétis, que son premier livre de messes fut publié à Anvers en 1557, il apparaît assez naturel qu'il ait dû se trouver, cette année-là, dans les Pays-Bas (1).

Aussi ne tenterons-nous pas d'identifier avec Monte ce *Flemming musicien* dont il

---

(1) La lettre de recommandation du Dr Seld à Albert de Bavière n'avait eu aucune suite.

est question dans le Ms. Lands. 824 (1) et qui reçut un salaire de Sir Thomas Chaloner, ambassadeur anglais en France, pour avoir enseigné à sa fille, vers 1551-53, le chant italien à quatre parties *(Who teacheth my doughter for song bokes (Ytalien) in 4 parts, etc.)*. Qui était ce musicien flamand? Il serait intéressant de le savoir. Cependant, comme il se pourrait que cet enseignement ait eu lieu en France, alors que Sir Chaloner y remplissait sa mission diplomatique, la question ne nous intéresse pas assez directement pour que nous nous y arrêtions plus longtemps.

Nous ne mentionnerons que pour mémoire la visite que fit Orlande de Lassus dans l'île britanique, vers 1554. La réalité de cette visite est attestée par un biographe contemporain, Van Quickelberg, lequel affirme que le maître se rendit, vers cette époque, en Angleterre ainsi qu'en France, avec Julius Caesar Brancaccio, gentilhomme noble et musicien amateur. Ce fut probablement par l'entremise de ce dernier que Lassus fut introduit auprès du cardinal Pole, en l'honneur de qui il écrivit de la musique sur ces paroles :

---

(1) *Notes from the private account-book of sir Thomas Chaloner* (ambassador to France, etc.), 1551-1553 (British Museum).

Te spectant Reginalde poli, tibi sidera rident,
Exultant montes, personat Oceanus,
Anglia dum plaudit quod faustos excutis ignes
Elicis et lachrimas ex adamante suo.

Ce morceau a été publié en 1556 et les événements auxquels il y est fait allusion ne peuvent s'être passés avant 1554 (Grove, *Dictionary*, *v°* *Lassus*).

Il est, enfin, un dernier musicien belge, dont nous devons nous occuper dans ce paragraphe relatif à la musique vocale, et sur lequel notre attention a été attirée par M. Arkwright : *William Daman*, *Damans* ou *Damon*, qui fit partie de la chapelle de la reine Elisabeth et qui est nommé dans le Harleian ms. 1644 (pour l'année 1581) et dans les *Household Accounts* de 1590-1592. Nagel en parle pp. 30, 32 et 33 de ses *Annalen*. Mais rien ne décèle, dans ces *Accounts*, que ce musicien soit d'origine belge. Ce sont les recherches récentes effectuées par M. Arkwright dans les *Publications of the Huguenot Society*, qui ont établi la réalité de cette origine. Ce musicographe a consigné les résultats de ses investigations dans le *Musical Antiquary* de janvier 1912 (p. 118) et de janvier 1913 (p. 118).

William Damon apparaît pour la première fois dans une liste d'étrangers « appartenant à l'église italienne, nés en Flandre ou dans d'autres endroits placés sous la domination du roi d'Espagne,

1568 ». Il y figure sous la forme : *Guilhelmo de Ammano, of the land of Lake.* Il résulte de là qu'il est né dans le pays de Liége.

Dans d'autres listes d'étrangers postérieures à 1568, son nom se retrouve sous les aspects suivants, accompagné de mentions diverses et contradictoires :

1571. *William Damaende, musicion, an Italian, and hath byn in this realme X yeares.*

1571. *William de Man, borne in Lewklande, a musician, hath byn in England VI yeares, who was brought into England by my Lorde Buckhurste, and servant to the same, and is of the Italion churche. Venetian, j. Italian churche, j.*

1576. *William Damon.*

1580. *Guillam Damon, one of her Majesties seruantes, borne in Luke, hath bene here XVII yeares, and is of the Italian churche. No denison* (non naturalisé).

1582. *William Dyamond, musicion.*

1582-1583. *William Damond, one of her Majesties musicions, of the Frenche churche.*

1583. *William Daman, Italien, Musicien.*

Son nom figure, en outre, avec l'orthographe *Demano*, dans une liste de musiciens de 1590.

On voit, d'après ce qui précède, que Daman est qualifié deux fois d'Italien. D'autre part, en 1571 et en 1580, il est mentionné comme appartenant à l'église italienne, et en 1582-1583, comme faisant

partie de l'église française. Enfin, dans l'une des listes de 1571, on le représente comme établi en Angleterre depuis dix ans ; dans l'autre, depuis six ans seulement ; dans celle de 1580, depuis dix-sept ans (1).

Que démêler au milieu de ces contradictions, que l'on peut imputer à la hâte et au peu de soin avec lesquels ces listes étaient dressées ? Un fait reste patent : c'est que, d'après les mentions de 1568, 1571 (deuxième liste) et 1580, notre musicien serait né dans le pays de Liége (*Land of Luke*, *Lewkland*, *Luke*). « J'incline à croire, dit M. Arkwright, que *de Man* est la véritable forme de son nom. Il fut emmené en Angleterre, entre 1561 et 1565 par Thomas Sackville, Lord Buckhurst, qui, sa vie durant, entretint des musiciens, « les meilleurs (*the most curious*) qu'il pût trouver, où que ce fût-ce » (*Dict. Nat. Biogr.*). Daman mourut entre novembre 1590 et juillet 1591 (2) ». M. Arkwright croit, avec raison, que ses parents étaient peut-être Italiens.

Mais ce n'est point là tout ce que l'on sait de William Daman. Avant ces découvertes de M. Arkwright relatives à sa naissance, l'on possédait sur lui et sur son

---

(1) Ce qui daterait son arrivée en Angleterre respectivement de 1561, 1565 et 1563.

(2) Son testament a été déposé, après sa mort, le 2 juillet 1591, à l'*Archdeaconry Court* de Londres.

œuvre musicale certains détails qu'il est intéressant de rappeler ici. « William Daman ou Damon (1), l'un des musiciens de la reine Élisabeth, est surtout connu par ses Psautiers, qui parurent en 1579 et 1591. C'était un homme pieux, qui « travaillait assidûment à faire progresser l'usage de chanter les psaumes », et qui avait pris l'habitude d'arranger à quatre voix les chants de l'Église pour l' « usage privé » d'un ami, John Bull, bourgeois (*citizen*) et orfèvre à Londres. Ces pièces n'étaient point destinées à la publication. Néanmoins, Bull les fit imprimer par John Day en 1579, avec une préface de Edward Hake, *gent.*, contenant une ingénieuse justification — basée sur des motifs de religion et d'ordre public — de cet acte de piraterie artistique (2). Daman, sentant qu'il n'avait pas été traité avec beaucoup de délicatesse, et que ce Psautier ne donnait pas une idée favorable de son œuvre, composa de nouveaux arrangements des chants de l'Église, lesquels entrèrent en possession de William Swayne, *gent.*, qui les publia, apparemment après la mort du

(1) Les lignes que nous reproduisons entre guillemets, sont extraites de la préface, par M. Arkwright, du fasc. XXI de son intéressante publication : *The Old English Edition*. — Voir aussi Grove, *Dictionary of Music and Musicians*, v° Damon, William

(2) Voir le titre complet de cette publication, dans Grove, *Dictionary*, v° Damon.

compositeur, avec une dédicace à Lord Burghley et un exposé des circonstances qui avaient amené leur composition. Ces arrangements étaient de deux sortes : dans les uns, la mélodie était au supérius, dans les autres, elle occupait le ténor; tous étaient à quatre voix. Le tout fut imprimé en 1591, par Th. Este, en deux livres pourvus chacun de la même préface et de la même dédicace (1) (2). Comme Daman est appelé, sur la page du titre, *late one of her maiesties Musicions* (feu l'un des musiciens de S. M.), l'on peut affirmer qu'il mourut en 1591. »

« La bibliothèque de la Christ Church d'Oxford contient un *Confitebor* et une pièce sans texte de Daman, ainsi qu'un *Predicabo laudes* et un *Omnis Caro* d'un « W. Demande », qui n'est autre, sans doute, que Daman. Au British Museum, on trouve, de lui, un *Ut, ré, mi, fa, sol, la,* pour luth, dans l'Add. ms. 29246, et un arrangement pour le luth d'un *Spem in alium, pars I and II*, dans l'Add. ms. 31992. M. Davey m'informe qu'il y a un *Miserere* à cinq voix, de Daman, dans le *Baldwin ms.* qui appartient à la reine. »

(1) Voir les titres complets dans Grove. *Dictionary*, v° *Damon*.

(2) On trouvera quelques détails complémentaires concernant les Psautiers de Damon et le système de composition du maître, dans Grove, *Dictionary*, v° *Psalter* et *Windsor or Eton tune*.

Ce Miserere est probablement le même que celui que publie M. Arkwright dans le fasc. XXI de son *Old English Edition*. Ce dernier est extrait de la collection des manuscrits de Thomas Myriell, qui porte le titre de *Tristitiae Remedium*, et la date de 1616 (Add. ms. 29372 à 29377 du British Museum). C'est une belle pièce à cinq voix où la facture scolastique se concilie d'ingénieuse manière avec les nécessités de l'expression. Le morceau entier est basé, au point de vue thématique, sur le tétracorde descendant *la, sol, fa, mi*, et son renversement *la, si, do* dièse, *ré*, rythmés de diverses façons, et transposés dans des tons différents. Le tétracorde descendant exprime l'humilité de celui qui implore la pitié du Seigneur, tandis que le tétracorde ascendant marque l'espoir qui accompagne sa supplication. Deux accords de quinte augmentée renversés à la sixte (*mi, sol* dièse, *do*) colorent le *Miserere* de Damon de leur âpreté fugitive. La dissonnance produite par le second est encore accentuée par un retard qui en fait un accord de quinte et sixte (*mi, sol* dièse, *si, do*) singulièrement audacieux.

§ 14. — Divers

Nous englobons, sous cette rubrique, les musiciens dont les documents ne nous permettent pas de déterminer d'une façon précise le genre de musique auquel ils se

livraient. Ils sont généralement désignés sous l'appellation de *minstrels* (*mynstrells*, *mynstralls*, etc.) ou de *musicians* (*musitions*).

Le terme *minstrels* disparaît vers le milieu du XVIe siècle. Sa signification est assez difficile à déterminer. M. C. de Lafontaine (1) ne tente guère de la préciser. M. Nagel (2) croit qu'il implique encore, au XVIe siècle, la pratique de cet art de jonglerie qui avait été la spécialité des ménestrels au moyen âge. Nous ne pouvons nous rallier à cette interprétation. En effet, un examen détaillé des listes de musiciens appartenant à la première moitié du XVIe siècle révèle que le mot *minstrel* s'applique uniquement à des instrumentistes divers (3). Ainsi, le saquebutiste

(1) P. 477.

(2) P. 25.

(3) Voir C. de Lafontaine, Nagel et *Musical Antiquary* d'octobre 1912. Certains documents relatifs aux Ve siècle, publiés récemment par le *Musical Antiquary* (juillet 1913, p. 225 et ss.), tendraient à faire croire qu'il en était de même à cette époque. Dès 1405, on rencontre l'expression *King's Minstrel* dans les *Patent Rolls ;* mais il semble évident que son usage remonte à bien plus haut. En 1451, certains ménestrels sont qualifiés de *minstrel-trumpeters*, et William Selby est en même temps *luter* (luthiste) et *mynstrell*. — Peut-être y a-t-il lieu d'assimiler aux anciens « jongleurs » les *silent* ou *styll minstrels* (ménestrels silencieux) dont il est question dans les *Patent Rolls* de 1464 et 1477? A moins qu'on ne doive les considérer comme des joueurs d'instruments à son doux (par exemple, les *styll shalmes*). On suit la trace des *styll minstrells* jusque 1531 environ (*Musical Antiquary*, avril 1913, p. 181).

ou joueur de chalumeau Guyllam Borrow est qualifié, ailleurs, de *mynstrill*. Il en est de même pour le trompette John Furnes, pour le tambour G. Frybrough, pour le *taberett* Nowell de la Salle, pour les saquebutistes Van Winckel, Van Artain et Forteville. Il en est également ainsi pour des musiciens d'un ordre plus élevé, tels que le luthiste Philip Welter, les flûtistes de Trosshis, G. Dufayt, etc., et la famille des Bassani, etc. On reconnaîtra qu'il est difficile d'admettre que ces musiciens d'élite aient pu se livrer à des tours de jongleurs! Qu'à certains moments *minstrel* ait pris une acception plus ou moins spécialisée, nous ne songerons pas à le contester : c'est, en effet, ce qui semble résulter du fait qu'en 1483, 1509, 1525-1526 et 1547-1548, les *minstrells* formaient un groupe, sous le commandement d'un *marshal* ou *serjeant of the minstrels* (1). Mais il est impossible, vu l'absence d'éléments assez précis, de décider de quelle espèce d'artistes ce groupe se composait. Peut-être comprenait-il des musiciens jouant des instruments divers, de caractère plutôt exceptionnel, et ne se classant par

(1) Voir C. de Lafontaine, pp. 1, 3, 5 et 8.

Les *Patents Rolls* du xve siècle, publiés par le *Musical Antiquary* de juillet 1913 (p. 225 et ss.) font allusion, dès 1448, au *Marshal of the King's minstrels*.

conséquent pas dans les cadres habituels (1).

Quant au mot *musician*, il est en usage pendant tout le XVI[e] siècle, mais plus particulièrement et d'une façon plus régulière après la disparition du terme *minstrel*. Il paraît avoir, en principe, un sens assez général, mais semble s'être appliqué plus spécialement aux instrumentistes et, d'une façon plus restreinte encore, à des instrumentistes divers, formant un groupe à part, moins homogène que, par exemple, celui des trompettes, des violes ou des saquebutes. Ainsi, en 1560-1561, les artistes qui figurent sous la rubrique *musicians* dans la comptabilité de l'*Audit Office* (2), comprennent — outre un harpiste, William Moore, dont l'instrument est expressément indiqué à cet endroit même, — trois autres musiciens dont nous avons pu identifier l'instrument par des

---

(1) Les *Patent Rolls* de 1469 nous apprennent qu'en cette année fut fondée, sur la base d'une société déjà existante (*The Gild of Minstrels*, qui datait de 1350), une gilde des ménestrels du roi. Les membres de cette gilde avaient à nommer un président ou *marshal* et à choisir, sauf approbation du souverain, les nouveaux ménestrels royaux. Les *Rolls* de 1577 révèlent que les *styll mynstralles* avaient aussi leur *marshal*. Il résulte de ces documents, publiés plusieurs mois après la rédaction de notre étude, que les derniers *minstrels* du XVI[e] siècle, étaient le résidu d'un organisme corporatif de date très ancienne.

(2) *Musical Antiquary*, octobre 1909, p. 58.

recherches effectuées dans d'autres documents : Richard Woodwarde est un *bagpiper* (1), Robert Woodwarde (2) et Richard Pike (3) sont des luthistes. A partir de 1564-1565, ce groupe s'augmente de huit unités, dont Anthonye de Choutye, luthiste et virginaliste (4), et les sept Bassani, pour lesquels il est impossible de déterminer d'une manière précise quel était leur instrument respectif. L'examen des différents documents où il est question d'eux révèle qu'il y avait, parmi eux, au moins un luthiste (5) et plusieurs joueurs d'instruments à vent (saquebute, *recorder*) (6).

L'on voit, par ces indications, que les *musicians* formaient un corps assez disparate. Peut-être n'est-il pas hasardé de supposer qu'il y avait là les rudiments d'un petit orchestre, ou tout au moins d'un

---

(1) V. *Musical Antiquary*, octobre 1912, p. 58 et Nagel, p. 24.

(2) Nagel, p. 33.

(3) *Musical Antiquary*, juillet 1911, p. 259 (à supposer que le Richard Pyke qui fut remplacé comme luthiste par John Dowland, en 1611-1612, soit le même que le Richard Pike de 1560-1561).

(4) C. de Lafontaine, p. 18 et ss. ; *Musical Antiquary* décembre 1912, p. 58 ; Nagel, p. 24.

(5) Augustine Bassano est cité comme luthiste en 1593-1594 (Nagel, p. 33) et, plus tard, à partir de 1601-1602 (*Musical Antiquary*, avril 1911, p. 174 et ss.).

(6) En 1603, cinq Bassani jouent du *recorder* (C. de Lafontaine, p. 45) ; en 1625, il n'y en a plus que deux (Nagel, p. 40).

ensemble apte à donner des exécutions de musique de chambre ou à accompagner un groupe de chanteurs. Nous sommes d'autant plus tenté de le croire, qu'à partir des dernières années du règne d'Elisabeth, les artistes qualifiés de *musicians* dans les comptes de l'époque (1) ne comprennent plus guère que des luthistes, au point qu'à partir de 1600-1601 (2), le terme *lutes* est désormais seul employé pour désigner ceux-là même auxquels le mot *musicians* était appliqué auparavant. Il est donc probable qu'à cette période où le luth était en pleine efflorescence, un concert de luths remplaça insensiblement l'ensemble moins homogène qui existait antérieurement.

Quel rôle les Néerlandais ont-ils joué parmi les *minstrels* et les *musicians*, soit à la cour, soit en dehors de la cour? Les comptes royaux nous renseignent fort mal à ce sujet. En 1483, un certain *Lyefart Willerkyn*, dont le nom a une allure tout à fait flamande, apparaît parmi les *minstrels* attachés à la Cour d'Angleterre en 1483 (3). Pour la période qui suit, l'on trouve assez bien de noms français. Mais il faut aller jusqu'à 1568 pour rencontrer un flamand dont l'origine est attestée d'une manière

---

(1) Voir *Musical Antiquary*, spécialement à partir d'octobre 1910, p. 186.

(2) *Musical Antiquary*, avril 1911, p. 174 et ss.

(3) C. de Lafontaine, p. 1.

quasi authentique. Il n'appartient d'ailleurs pas au groupe des musiciens de la cour et son nom — *James Denvys* — ne nous est révélé que par une liste d'étrangers dressée en 1568 et reproduite dans les publications de la *Huguenot Society* (1). D'après ce document, il serait né en Flandre, et était au service du marquis de Northampton. Voici l'extrait qui le concerne :

James Denvys, borne in Flaunders, and Mary his wif, he is a musician, and, as he saithe, servants to the Lorde Marques of Northampton; Katherin and Alba, his daughters; they all go to the Dutche church; and payine rent to Richard Langton for a chamber rome within him.

Cette même liste nous renseigne le musicien anversois *Segar van Pilken* (2) :

Segar van Pilken, musition, borne in Andwerpe, dwelling within Mr Fitzwilliams; and Tanakyn his daughter; and he goeth to the Douche churche.

Malgré la différence d'orthographe de son nom et les divergences relatives à sa femme et à ses enfants, il n'y a pas de doute qu'il se confonde avec le *Segar van Peeren*, dont il est question dans une liste de 1571 (3) :

Segar van Peeren, a Nether Landder, and a musician, his wyfe, and VI children, hath byn in England

---

(1) Vol. X, 3e part., p. [illegible].
(2) Vol. X, 3e part., p. 334.
(3) Vol. X, 1re part., p. [illegible].

IIII yeres, who came for religion and is of the Douche churche.

L'on voit, d'après ces mentions, que ce musicien avait émigré en Angleterre pour motifs de religion. Or, nous avons vu plus haut, dans le paragraphe relatif aux bois, qu'un *Zegher Pylkens* figurait, en même temps que Gommaire van Oisterwyck, dans une liste de bannis pour cause de troubles, datée d'Anvers, 15 février 1570 (1). Il y a identité certaine entre ce Pylkens et le musicien que mentionnent les listes anglaises de 1568 et 1571. Etant en Angleterre depuis quatre ans en 1571, il devait donc y être arrivé en 1567. L'instrument dont il jouait devait être un hautbois ou une flûte, puisqu'il faisait partie du corps des *Scalmeyers* de la ville d'Anvers, avant son bannissement.

Voici maintenant un musicien liégois (?), *Grégoire Castor* ou *Caster*, qui figure dans les listes d'étrangers de 1568 et 1571 (2) :

1568 :

A denyzen (3). *Gregorie Caster, of Luke, Doucheman, musycian, Elizabeth his wyfe, Cicille, his dawgther, Judythe, Hestor and Gregorie, his childerne, all theas goe unto their paryshe churche.*

---

(1) Van der Straeten, *La Musique aux Pays-Bas*, IV, p. 219.

(2) *Publ. of the Hug. Soc.*, vol. X, part 3, p. 394 et part 2, p. 83.

(3) Naturalisé.

1571 :

Gregorie Castor, denizen, a musicioner, borne in Holland, and Elizabeth his wief, borne in Luke; he liveth by his arte of musick, and hath dwelled within the warde XXIIII yeares, and goeth to his parishe churche.

Né à Liège par ci, né en Hollande par là! Comment expliquer cette contradiction, si ce n'est par le fait que les notions géographiques étaient fort peu répandues à cette époque et que la précision, en cette matière, était rendue fort difficile par les complications résultant du morcellement politique? Quoi qu'il en soit, Liégeois ou Hollandais, Castor était établi depuis de longues années à Londres, puisque la liste de 1571 le renseigne comme domicilié depuis vingt-quatre ans dans le même quartier de Londres *(Candlewick streete warde)*. Ce long séjour avait même eu pour conséquence sa naturalisation.

Une liste d'étrangers de 1583 (3) porte la mention suivante :

Martyn van Houen, Frenche, musicien.

Malgré la qualité de Français qui lui est attribuée, il est infiniment probable que ce Martin Van Hoven était néerlandais, comme son nom semble le proclamer.

Willerkyn, Dennys, Van Pilken, Castor et Van Hoven, ce sont là les seuls *minstrels* ou *musicians* dont le nom ou d'autres élé-

(3) *Publ. of the Hug. Soc.*, vol. X, part 2, p. 237.

ments plus précis indiquent l'origine néerlandaise, soit d'une manière conjecturale, soit d'une manière évidente. Mais il semble certain que l'Angleterre a utilisé le concours d'autres musiciens venus de nos parages et dont les noms ne nous ont pas été conservés. Ainsi, en 1612, cinq musiciens néerlandais (*five Dutch Musitians*) reçurent une indemnité pour les vêtements de deuil qu'ils portèrent aux funérailles du prince Henri de Galles. Quatre musiciens français bénéficièrent d'un subside analogue (1). Sans doute s'agit-il simplement d'artistes envoyés par les souverains français et néerlandais et destinés à rehausser leur propre présence ou celle de leurs délégués à cette cérémonie.

D'un autre côté, il est, comme nous l'avons déjà dit plus haut, un certain nombre de *minstrels* et de *musicians* qui portent des noms français et dont on ne saurait dire s'ils appartiennent à la France ou aux Pays-Bas walions. Citons-les, pour mémoire :

De 1503-1504 à 1509, *Steven* (ou *Stephyn*) *Delalaunde* ou *de Lalaunde* et *Hakenet* (ou *Hakenett*) *Delmers* ou *de Lewys* occupent la position de *mynstrells to the prince* à la Cour d'Angleterre (2). Un certain *Boni-*

(1) C. de Lafontaine, p. 50.
(2) C. de Lafontaine, p. 2.

tamps (1) appelé aussi *John Buntaunce* ou *Buntanes* (2) est classé parmi les mynstrells, de 1503-1504 à 1515. Se confond-il avec le *John Bountanns* (ou *Bontanis*) qui remplaça Peter de la Planche comme saquebutiste, en 1538 (3), et que des listes de 1540 et 1542 rangent parmi les étrangers sujets à l'impôt (*John Bounten, the kinges mynstrell, John Bountie, the kinges mynstrel*) (4); ou bien y a-t-il entre eux quelque relation de parenté? C'est ce que l'on ne saurait affirmer d'une manière précise. Parmi les *mynstrells* de 1515, il y a un *Rowland de Frenes* (5). En 1518, on rencontre le nom de *Claude Bourgios* (Bourgeois?), *minstrel*, qui devient *Berckens* en 1526 (6). Dans une évaluation des biens des habitants de Londres, en 1522, on trouve celui de *Gyllome Dewayt, minstrell, and straunger* (7). Serait-ce déjà ce Guilliam Dufayt, dont nous avons parlé plus haut, et qui fut engagé en 1538 parmi les flûtistes royaux? La ressemblance du nom et du prénom tendraient à le faire croire, de même que la qualité d'étranger. Le 9 mars 1530, les ménestrels du roi,

(1) Nagel, p. 7 et ss.; *Musical Antiquary*, avril 1913, p. 170.

(2) C. de Lafontaine, p. 2 et s.

(3) Nagel, p. 18 et s.

(4) *Publ. of the Hug. Soc.*, X, part 1, p. 24 et ss.

(5) Nagel, p. 12.

(6) Nagel, p. 14 et ss.

(7) *Publ. of the Hug. Soc.*, X, part 3, p. 300.

John Droit et *John Blanche*, qui vont faire un voyage dans leur pays, reçoivent une indemnité de 10 livres (1). *John Bolenger* est mentionné comme *minstrel* en 1530, 1531 et 1532 (2); *Nicholas Bolonger* ou *Bolenger*, de même, en 1531 et 1532 (3). Il faut croire que vers cette époque, il y avait assez bien de musiciens français à la Cour d'Angleterre, car, en 1532, *Joungevello* est qualifié : *one of the frenche minstrels* (4). Un *John de Boval* est *minstrel* en 1547 (5). Sous le règne d'Elisabeth, les noms français disparaissent presque entièrement. Ils reparaissent, par contre, de plus en plus nombreux, avec les Stuart, particulièrement à partir de 1618-20 (6). Mais ici, nous n'avons plus de raison de nous en occuper, car tout porte à croire que ces musiciens étaient en grande majorité des Français et non point des Wallons des Pays-Bas.

L'on peut rattacher les artistes de la danse aux *minstrels* et aux *musicians*. Les

---

(1) Nagel, p. 17. Pour *John Droyt*, voir aussi *Mus. Ant.*, avril 1913, p. 181 et s. (anno 1531).

(2) Nagel, p. 17. Nagel ajoute qu'en 1531, Bolenger est renseigné comme saquebutiste. Ce fait est confirmé dans le *Music. Ant.* d'avril 1913, p. 183.

(3) *Musical Antiq.*, avril 1913, p. 182 et s. Il est mentionné comme saquebutiste en 1532 (*Mus. Ant.*, p. 183).

(4) Nagel, p. 18.

(5) Nagel, p. 22.

(6) C. de Lafontaine, p. 52 et ss.

comptes de la cour d'Angleterre nous apprennent qu'en 1511, des danseuses originaires de la Flandre dansèrent, devant le roi Henri VIII, en chantant et en jouant d'un instrument à vent, et reçurent de ce chef un salaire fort élevé (1). En juin 1519, un danseur du nom de *Peter Carmelit* — peut-être un Français ou un Wallon? — figure dans les comptes, parmi les musiciens (2).

§ 15. — Facteurs d'instruments de musique

Les facteurs d'instruments établis en Angleterre au XVIe siècle et dont l'origine néerlandaise est prouvée ou probable, ne sont guère nombreux et leur activité semble s'être bornée à la construction d'orgues et de virginals. Leur présence atteste toutefois que déjà avant la brillante période des Ruckers, la facture néerlandaise était fort appréciée des Anglais (3).

Le plus ancien facteur d'orgues néer-

(1) Nagel, p. 9.

(2) Nagel, p. 13.

(3) Les *Patent Rolls* publiés par le *Musical Antiquary* de juillet 1913 apportent la preuve que les facteurs d'orgue néerlandais étaient déjà appréciés en Angleterre dès la première moitié du XVIe siècle. En effet, le 18 avril 1538, des lettres de naturalisation sont accordées à *William Barbour, organ maker of Brussels*, domicilié à Westminster, et à *Lawrence, organ-maker of Nymmagen* (Nimègue), domicilié à Londres (*Mus. Ant.*, p. 227).

landais dont les annales anglaises du XVIe siècle nous aient laissé le souvenir est *Michel Mercator*. Nagel (1) a trouvé son nom (*Meghel Mercator*) mentionné dans les documents d'archives, de 1538 à mars 1541 exclusivement. Mais il est avéré que Mercator se trouvait déjà à Londres bien avant 1538. M. James Weale a fait des recherches spéciales à ce sujet et a découvert différents documents qui lui ont permis de reconstituer les étapes principales de la vie de Mercator. Il a consigné le résultat de ses investigations dans une notice : *Michel Mercator, orfèvre, graveur de médailles et facteur d'instruments de musique*, parue, avec annexes justificatives, dans *Le Beffroi* (de Bruges). Van der Straeten (*La Musique aux Pays-Bas*, t. VII, p. 233 et ss.) et Hipkins (*Musical Instruments*, Edinburgh, 1888) se basent sur cette notice dans les lignes qu'ils consacrent à Mercator dans leurs ouvrages respectifs, auxquels nous empruntons les détails qui suivent.

Michel Mercator est né, selon toute apparence, à Venloo, dans le Limbourg hollandais, en 1490 ou 1491. En 1527, on le trouve à Grave, sur la Meuse (Brabant septentrional), au service de Floris d'Egmont, comte de Buren. Il y exerce le métier d'orfèvre, de graveur et de facteur

(1) P. 19 et 21.

d'instruments de musique. Cette année même, il achève la construction de « deux instruments de musique » destinés à la Cour d'Angleterre. Vers la fin de l'année, il va livrer ces instruments à Londres, muni de lettres de recommandation de Floris d'Egmont et de Heddyng, maître d'hôtel de la duchesse de Savoie, pour le cardinal Wolsey. Ce dernier se montra fort satisfait des deux instruments (orgues ou virginals?) et le roi Henri VIII en fut, pour sa part, si enchanté, qu'il voulut attacher Mercator à son service.

Cependant, ce dernier rentra à Grave, mais pour retourner à Londres bientôt après, avec une nouvelle lettre de recommandation de Floris d'Egmont pour Henri VIII, datée du 25 mars 1528. Il y a tout lieu de croire que Mercator fut engagé, dès cette époque, par le roi. Mais comme il avait encore à achever certain travail (« une pièce d'orghels ») à Grave, pour le comte d'Egmont, le souverain anglais lui permit de retarder encore de quelque temps son entrée effective au service. Ce retard fut assez long, puisque, le 25 novembre 1528, Floris d'Egmont écrit au roi une lettre dans laquelle il s'excuse de retenir Mercator si longtemps auprès de lui.

A quelle date précise notre facteur d'orgues vint-il s'établir définitivement à Londres? Les documents d'archives ne nous le révèlent point. Ainsi, les comptes de Sir

Bryan Tuke, trésorier de la Chambre du Roi, ne mentionnent pas son nom, du 1er octobre 1528 à mai 1531 (1). Par contre, après cette dernière date, son traitement est régulièrement enregistré.

En 1535, Mercator retourne de nouveau en congé auprès de Floris d'Egmont. Le 8 juin 1535, nouvelle lettre de recommandation de ce dernier à Henri VIII. Mercator vient la remettre en personne au roi (2). Dès lors, des distinctions de toutes sortes pleuvent sur lui. En 1539, le souverain anglais le crée chevalier de son ordre. Il est chargé d'une mission diplomatique auprès de la gouvernante des Pays-Bas et son passage dans son pays d'origine est marqué par l'octroi des plus grands honneurs. Après 1540 (3), il retourne définitivement à Venloo, où il mourut, croit-on, dans les premiers jours de 1544.

La nomination de Mercator à titre de chevalier, est commémorée par une splendide médaille, exécutée par lui-même et

(1) Il doit y avoir là une erreur, s'il faut en croire les comptes de Bryan Tuke, publiés récemment dans le *Musical Antiquary* (avril 1913, p. 179 et ss.). Il y est, en effet, question de *Mighel* ou *Michael Mercator* ou *Marcator*, pendant la 20e et la 21e année du règne de Henri VIII, c'est-à-dire en 1528-29 et 1529-30.

(2) On possède encore une autre missive de Floris d'Egmont, adressée à Henri VIII. Datée du 15 octobre 1535, elle est fort élogieuse pour Mercator.

(3) Probablement dans les deux premiers mois de 1541, à en croire les documents consultés par Nagel.

qui doit se trouver actuellement au British Museum (1). Sur l'endroit, on voit le portrait de Mercator — une physionomie intelligente et énergique — et l'inscription :

A rege Anglorum primus miles creatus ex Venloe effigies.

Le revers porte :

Michael Mercator aetatis suae XLVIII gratia Dei et regis MDXXXIX.

Ce sont ces inscriptions qui ont permis de déterminer le lieu et la date de naissance approximative de Michel Mercator. On pourrait discuter le sens de *ex Venloo*, et soutenir que, grammaticalement, cette expression signifie que le roi, étant à Venloo, aurait, de là, créé Mercator chevalier. Mais, sauf erreur de notre part, cette interprétation nous paraît historiquement impossible à soutenir, et il semble infiniment plus logique d'admettre, en dépit de la bizarrerie de la construction, que *ex Venloo* marque le lieu d'origine de notre facteur d'orgues.

---

(1) D'après l'ouvrage de Hipkins, *Musical Instruments*, où les deux faces de cette médaille sont reproduites en tête de la table des matières. Cependant, le dictionnaire de Grove (vº *Virginal*, éd. [illegible]) cite M. Weale comme propriétaire. Van der Straeten affirme que le British Museum ne possède qu'un exemplaire uniface, en plomb, portant le portrait de Mercator et la même inscription que l'original, sauf que le mot *primus* y est remplacé par *primo*.

La notice parue dans la dernière édition du dictionnaire de Grove attribue à Mercator une origine vénitienne (1). A moins que l'un ou l'autre document établissant cette origine, ait été découvert au cours de ces dernières années, nous sommes tentés de croire qu'il y a là un simple lapsus, dont la ressemblance graphique entre *Venloo* et *Venice* doit être la cause (2).

Un second facteur d'instruments (orgues et virginals) qui mérite d'attirer notre attention est ce *William Treasorer*, qui vécut en Angleterre d'environ 1521 à 1584, auquel le *Musical Antiquary* (3) a consacré une intéressante monographie, et qui fut attaché à la cour anglaise depuis Marie Tudor, jusqu'à sa mort, en 1584. Cependant, nous ne nous y arrêterons pas longtemps, car il semble bien qu'il soit d'origine allemande plutôt que néerlandaise. Des listes d'étrangers de 1567 et de 1568 le qualifient, il est vrai, de *Doucheman*. Mais outre que cette qualification désigne tout aussi bien les Allemands que les Néerlandais, il faut, d'autre part, tenir compte

(1) V° *Mercator*, éd. 1907.

(2) Dans le vol. V de la dernière édition, paru en 1910, notre facteur d'orgues est toujours appelé *Mercator of Venloo* (voir v° *Virginal*, note, p. 341, col. 1). Ceci semble confirmer l'hypothèse d'un *lapsus*, car le contexte indique qu'il s'agit, de part et d'autre, du même Mercator.

(3) Janvier 1912, p. 103.

de ce que, dans d'autres listes (1571), il est mentionné comme *Jarmayne* et comme *borne in Germany*.

L'auteur de l'article du *Musical Antiquary* se demande quel a pu être le nom véritable de ce facteur d'orgues : *Treasorer* est, en effet, à toute évidence, une version anglicisée. Serait-ce *Schatzmeister*, ou peut-être simplement *Schatz?* Et, dans cette dernière hypothèse, l'*Edmonde* (ou *Edmondo*) *Schetz*, *Schettz* ou *Scheetz*, qui fut attaché à la Cour d'Angleterre comme *maker, repairer and tunor*, c'est-à-dire, comme facteur, réparateur et accordeur d'instruments, du 20 mars 1587 ou 1588 jusqu'à l'année 1600-1601 (1), ne serait-il pas l'héritier ou l'un des héritiers de William Treasorer?

Un autre facteur d'instruments, *Jasper Blanke*, *Blanckard* ou *Blanckerd*, est renseigné dans des listes d'étrangers de 1568, 1571 et 1582-1583 (2) comme attaché au service (*servant*) de William Treasorer et s'occupant, comme lui, de la construction des orgues et des virginals. Une liste de 1571 indique qu'il habite l'Angleterre depuis environ cinq ans. Il y serait donc venu vers 1566. Mais, de même que son

---

(1) *Musical Antiquary*, octobre 1910, janvier et avril 1911. Nagel, p. 33.

(2) Voir dans l'article sur *Treasorer* les renvois aux publications de la *Huguenot Society*.

maître, il est qualifié de *Jarmayne* et de *borne in Germany*. L'on peut cependant se demander s'il n'y a pas là une erreur. En effet, le nom de *Blanckart* a une allure plus flamande qu'allemande. D'autre part, Vanderstraeten (t. VIII, p. 55) parle d'un *Charles* (*Carlos*) *Blancart*, qui fut chargé, en 1559, de redresser des orgues pour Philippe II, à Gand. Ce même Charles Blancart, « maître organiste à Gand », restaura et renouvela partiellement l'orgue de Sainte-Walburge, à Audenaerde, en 1573 : son travail fut expertisé et approuvé en 1575. Jasper Blanckart ne serait-il pas parent du Blancart gantois? C'est là une hypothèse qui mériterait d'être vérifiée.

Si, en ce qui regarde Jasper Blanckart, nous n'avons aucune certitude relativement à son origine néerlandaise, il est, par contre, un autre facteur d'instruments, *Louis Theeuwes*, pour lequel on a la preuve quasi authentique qu'il venait des Pays-Bas. Nous avons trouvé, dans les publications de la *Huguenot Society*, les mentions suivantes, qui le concernent :

Dans une liste d'étrangers de 1568 (1) :

A denizen (naturalisé). *Lodewyke Tyves, virginall maker, a Ducheman, and denizen, with his wyffe, Pavyll Fandevell his seruant, and Jacob Albright, who do lie in his howse ; thy go to the Duche churche.*

---

(1) Vol. X, part. 3, p. 435.

Dans une liste d'étrangers naturalisés de 1583 (1) :

Lodowicke Thewes, musycion, borne under the Dominion of the King of Spaine, was made denizent the XXIIIJth day of Januarye, anno nono predicte Regine, paeth tribute to no Company (corporation), *and is of the Duche churche.*

On le voit enfin réapparaitre pour une dernière fois, avec sa femme et deux enfants, dans une liste de 1585.

On voit, d'après ce qui précède, que ce Tyves ou Thewes était un facteur de virginals, venu des Pays-Bas, et qui avait obtenu la naturalisation en Angleterre, le 24 janvier de la neuvième année du règne d'Elisabeth, soit en 1567.

Un autre souvenir de la présence de Thewes à Londres est conservé au Musée de South-Kensington. C'est un *claviorganum* (2) qui porte l'inscription : *Lodowicus Thewes me fecit 1579*. Il n'en reste plus guère que la caisse extérieure, qui est d'un travail très soigné. M. Engel, l'auteur du catalogue des instruments de musique du Musée de South-Kensington, conjecture que le facteur de ce *claviorganum* appartenait peut-être à la famille *Trew* (ou *Trew*), qui florissait à Anspach vers 1600 (3).

---

(1) Vol. X, part. 2, p. 348.

(2) Combinaison de l'orgue et du clavecin.

(3) Voir *Musical Instruments*, par Carl Engel (Londres 1908, publication du Board of Education, South Ken-

Cette conjecture s'efface devant le fait qu'il existait en Angleterre, précisément à l'époque où cet instrument a été construit, un facteur néerlandais du nom de Theewes, dont la présence à Londres est officiellement constatée d'environ 1567 à 1585. Mais il y a plus : nous savons, par un document que publie M. L. de Burbure (1), que ce Theewes venait d'Anvers. Cette pièce d'archives consiste dans une ordonnance par laquelle le magistrat de la ville d'Anvers accueille la demande de dix facteurs de clavecins, de pouvoir entrer, à certaines conditions, dans la gilde de Saint-Luc. Datée du 28 mars 1558, elle indique les noms des intéressés : parmi ceux-ci se trouvent *Jacques Theeuwes* et *Louis Theeuwes*. Il n'est guère douteux que ce dernier soit le facteur d'instruments à clavier, qui, dans la suite, vint s'établir en Angleterre et y obtint la naturalisation.

Nous avons vu plus haut (liste d'étrangers de 1568), qu'un certain *Pavyll Fandevell* était au service de Theeuwes (*his seruant*) et demeurait avec son maître. Nous retrouvons son nom à deux reprises,

---

sington, Victoria and Albert Museum), p. 124 et ss. L'auteur publie une reproduction photographique de l'instrument.

(1) *Recherches sur les facteurs de clavecins et les luthiers d'Anvers, depuis le XVIe jusqu'au XIXe siècle;* Bruxelles, Hayez, 1863; voir p. 10.

dans des listes d'étrangers de 1571 et de 1582-83.

1571 (1) :

Polle Fyeld, and Marye his wief; he was borne at Loven, in England III yeares at september last, and came for religion; he ys a sojournor within (il demeure chez) *John James, a virginall maker, no denizen and of the Duche churche.*

1582-83 (2) :

En cette année son nom s'orthographie : *Pawle Defielde;* il est qualifié de : *instrument maker*, habite avec Marie, *his wief*, et Anne Smithe, *a nurse;* il est désigné, de nouveau, comme appartenant à la *Dutche Churche.*

L'on a évidemment affaire, ici, à un Louvaniste du nom de *Paul Van de Velde*, qui émigra en Angleterre, pour cause de religion, vers 1568. Il travailla d'abord pour le compte de Theeuwes, et, plus tard, pour son compte personnel. La liste de 1571 le renseigne comme facteur de virginals (3). Il exerçait encore son métier à Londres en 1582-83. Sans doute, l'on peut inférer du fait que *Pawyll Vandevell* était au service de Theeuwes, que c'est

---

(1) *Publ. de la Huguenot Society*, X, part. 2, p. 81.

(2) *Publ. de la Huguenot Society*, X, part. 2, p. 263.

(3) *A Virginall maker*, qui semble, à première lecture, s'appliquer à *John James*, concerne à toute évidence *Polle Fyeld*, comme on peut s'en convaincre d'après le contexte.

aussi pour des motifs religieux que ce dernier vint chercher un refuge dans l'île britannique.

Une liste d'étrangers, datée de 1622 (1), porte la mention suivante :

Thomas Miller, alias Maller, of the Parishe of St Androwes in Holborne, Dutchman, by profession an instrument maker, and noe denizen (as him self repeatethe), keepethe a howse and servantes.

En l'absence de renseignements plus précis, nous devons nous en tenir, d'après cette notice, au fait que vers la fin du règne de Jacques Ier, il y avait, à Londres, un facteur d'instruments du nom de *Thomas Miller* ou *Maller*, qui était probablement d'origine néerlandaise (2).

Enfin l'on peut être fondé à reconnaître un Belge wallon, sinon un Français, dans le *Gregory Estamproy* qui est renseigné comme facteur d'orgues dans les comptes royaux de 1526 (3).

---

(1) *Publ. of the Hug. Soc.*, X, part. 3, p. 261.

(2) Nous disons « probablement », car, comme nous l'avons vu antérieurement, *Dutchman* s'applique aux Allemands aussi bien qu'aux Néerlandais. D'autre part, *Miller* ou *Maller* semble être la version anglaise de l'allemand *Müller*.

(3) Nagel, p. 16. Nagel n'est pas très sûr de l'orthographe de ce nom et le fait suivre d'un point d'interrogation. — On pourrait aussi émettre l'hypothèse que ce Gregory est originaire de Stamproij, village du Limbourg hollandais, très proche de la frontière belge.

§ 16. — Conclusion

Il résulte de l'ensemble de cette étude que la part des Belges paraît avoir été assez importante dans la vie musicale de l'Angleterre, à l'époque de la Renaissance. Hâtons-nous d'ajouter que, conformément à ce que nous avons dit dans l'introduction, cette participation a eu un caractère plutôt matériel que moral, et qu'en définitive, nos compatriotes ne semblent avoir laissé aucune trace d'influence personnelle ou de groupe sur la musique anglaise.

Le nombre relativement élevé de noms flamands ou franco-wallons que nous avons rencontrés, plus particulièrement au début du XVIe siècle, parmi les artistes de rang inférieur (tambours, saquebutes, etc.), nous autorise à admettre, même en l'absence de preuves directes de leur origine, que les Pays-Bas ont fourni à l'Angleterre un contingent assez respectable de musiciens professionnels, dont le concours était nécessaire pour compléter les cadres de la musique royale anglaise.

Les renseignements que nous possédons sur ces artistes sont, en général, trop vagues pour qu'il soit possible de les cataloguer définitivement parmi les musiciens belges. Avant que cela puisse se faire, il faudra encore bien des recherches. Il faut aussi compter sur le hasard et sur la bonne volonté des archivistes non-musicologues

que leur profession met à même, mieux que quiconque, de profiter du hasard. Nous faisons donc appel à leur obligeant concours et serions heureux si cette collaboration accidentelle pouvait nous aider à préciser l'un ou l'autre point relatif à notre sujet (1).

En définitive, le résidu positif de nos investigations est assez maigre, en ce sens qu'il y a bien peu de cas, dans lesquels la preuve est faite que l'on a réellement affaire à des musiciens belges. Cette preuve n'existe d'une manière absolue que pour un nombre très restreint d'individus.

Ce sont : l'organiste *Benet de Opitiis*, le flûtiste *Gomer van Oostrewick*, le « scalmeyer » *Zeger Pylkens*, les facteurs d'orgue

---

(1) Un examen approfondi du vol. X des *Publications de la Huguenot Society* apporterait peut-être encore quelque clarté sur la question des musiciens belges en Angleterre. N'ayant pas cet ouvrage à notre disposition journalière, nous n'avons pu que le consulter rapidement, en nous basant sur les tables, où les étrangers domiciliés à Londres sont groupés par professions ; mais dans bien des cas, la profession de musicien n'est pas indiquée dans les listes d'étrangers de l'époque et ne se trouve par conséquent pas mentionnée dans les tables. Ainsi, William Daman est cité trois fois dans ces listes, sans qu'il soit fait allusion à sa qualité de musicien. S'il fallait faire des recherches semblables pour tous les autres musiciens belges, il faudrait lire d'un bout à l'autre les listes contenues dans les trois parties de cet énorme volume.

Mercator (1), *L. Theewes* et *P. Vandevelde*, le polyphoniste *William Daman* (2) et les « musicions » *James Dennys* et *Grégoire Castor* (3).

Pour ce qui est de *Philippe de Monte*, la question se pose d'une autre manière : a-t-il, oui ou non séjourné en Angleterre? Pour y répondre négativement, il faudrait admettre — ce qui paraît quasi impossible — que le Dr Seld a commis une grossière erreur en affirmant à Albert de Bavière que *Monte* était attaché à la chapelle royale d'Angleterre en 1555.

Pour une série d'autres musiciens, la preuve n'est point absolue, mais les présomptions sont telles qu'elles équivalent pour ainsi dire à une preuve. C'est le cas pour les saquebutistes *Hans Nagel* et *John Van den Winckele*, ainsi que pour le luthiste *Philip van Wilder* et le polyphoniste *Dericke Gerarde*.

---

(1) Encore se rattache-t-il à la Hollande plutôt qu'à la Belgique.

(2) Néanmoins, en ce qui regarde Daman, des doutes peuvent surgir, à raison des documents qui le qualifient d'Italien. On peut même se demander si les mots *Luke* (Liége) et *Leukelande* (pays de Liege) d'où l'on induit son origine liégeoise, ne doivent pas être interprétés comme une anglicisation plus ou moins équivoque de *Lucca* (Lucques) et *Luccaland*.

(3) Castor est certainement originaire des Pays-Bas. Mais les documents contradictoires qui le concernent laissent en suspens la question de savoir s'il est né à Liége ou en Hollande.

Comme on le voit, notre récolte est loin d'être riche et il est à supposer que l'avenir ne nous apportera pas beaucoup d'éléments nouveaux. Quoi qu'il en soit, cette étude aura servi d'amorce et indiqué des directions pour les recherches à faire. Celles-ci confirmeront ou infirmeront éventuellement nos hypothèses. Nous serons reconnaissants, dans cet ordre d'idées, à tous ceux qui voudront bien nous signaler les erreurs de fait ou d'interprétation que nous aurions pu commettre.

ERRATA

Page 30, ligne 10, *in fine*, supprimer *Duvett*, qui se trouve déjà dans le corps de la ligne.

Page 108, 2e ligne en remontant, lire FANDEVELL au lieu de *Vandevell.*

INDEX DES NOMS CITÉS (1)

(1) Cet index ne contient que les noms des musiciens cités, à l'exclusion des noms d'auteurs mentionnés dans les citations bibliographiques et de tous autres noms.

TABLE DES MATIÈRES

Imp. Th. Lombaerts, Bruxelles.

En vente à la même Librairie

Ch. Van den Borren. — Les Origines de la musique de clavier en Angleterre, un vol. . . . . Fr. 5 00

BIBLIOTHÈQUE DE POCHE

Ronsard et son école. — Chefs-d'œuvre lyriques, couvert. parchemin, fr. 0,75; relié toile, fr. 1,25; cuir souple . . . . Fr. 2 50

Malherbe. — Chefs-d'œuvre lyriques, I, couv. parchemin, fr. 0,75; relié toile, fr. 1,25; cuir souple . . . . Fr. 2 50

Malherbe. — Chefs-d'œuvre lyriques, II, couv. parchemin, fr. 0,75; relié toile, fr. 1,25; cuir souple . . . . Fr. 2 50

Chénier. — Chefs-d'œuvre lyriques, couv. parchemin, fr. 0,75; relié toile, fr. 1,25; cuir souple . . . . Fr. 2 50

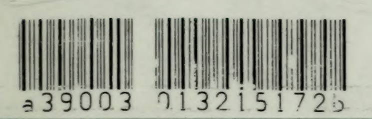
Musset. — Chefs-d'œuvre lyriques, couv. parchemin, fr. 0,75; relié toile, fr. 1,25; cuir souple . . . . Fr. 2 50

Corneille. — *Le Cid*, couv. parchemin, fr. 0,75; relié toile, fr. 1,25; cuir souple . . . . Fr. 2 50

Les Cent meilleurs poèmes lyriques de la langue française, couv. parchemin, fr. 0,75; relié toile, fr. 1,25; cuir souple . Fr. 2 50

Les Cent meilleurs poèmes lyriques en flamand, allemand, anglais, espagnol, italien, latin. Chaque volume broché, fr. 0,75; cartonné, fr. 1,25; relié cuir . . . . Fr. 2 50

-:- Spécialité d'ouvrages de musicologie -:-


a39003 013215172b

